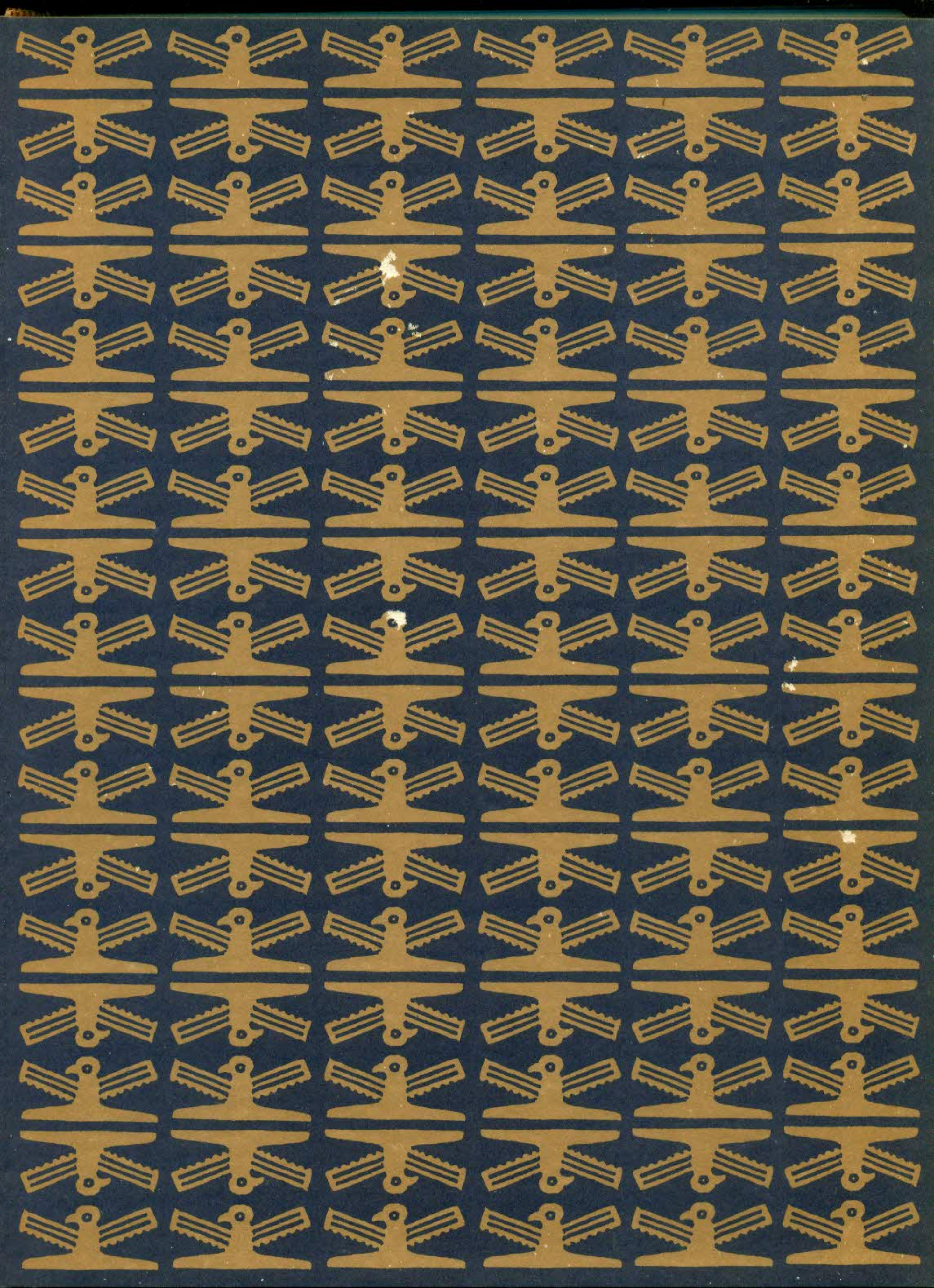
GRAN ENCICLOPEDIA DE COLOMBIA

CIRCULO DE LECTORES



GRAN ENCICLOPEDIA DE COLOMBIA





Plan de la Obra

1. Historia*
2. Historia**
3. Geografía
4. Literatura
5. Cultura
6. Arte
7. Instituciones
8. Economía
9. Biografías*
10. Biografías**
11. Cronología e Indices

Consejo Editorial

GRAN ENCICLOPEDIA DE COLOMBIA

TEMATICA

4
Literatura

Directora Académica
María Teresa Cristina

CIRCULO DE LECTORES

Dirección de Proyecto
Fernando Wills Franco

Asistente de Dirección
Clara Isabel Cardona Mejía

Coordinación Editorial
Camilo Calderón Schrader

Gerencia de Realización
Daniel Enrique Calderón Schrader

Realización
Cordillera Editores Ltda.
Carrera 13 Nº 13-24, Bogotá

Editores Asistentes
Patricia Torres Londoño
Oscar Torres Duque

Investigación Gráfica
María Clara Martínez Rivera

Diseño
Alvaro Garrido
Dieter Bortfeldt

Fotografía
Ernesto Monsalve Pino

Producción
Mario Bertieri
Dieter Bortfeldt

Fotocomposición y Artes
Grupo Editorial 87 Ltda.
Jacqueline Prada
Gloria Isabel Porras

Fotolitos
ABC Scanner y otros

Impresión y encuadernación
Editorial Printer Colombiana Ltda.
Santafé de Bogotá, 1992

Impreso en Colombia

ISBN 958-28-0329-0 (Volumen 4)
ISBN 958-28-0294-4 (Colección completa)

Colaboradores

Hortensia Alaix de Valencia

Popayán, 1939. Licenciada en Literatura y Lengua Española. Profesora, Departamento de Español y Literatura, Facultad de Humanidades, Universidad del Cauca. Jefe, Departamento de Filosofía y Literatura, Facultad de Humanidades (1980-1983); Secretaria Académica, Facultad de Humanidades (1983); Miembro del Comité Curricular, Departamento de Español y Literatura (1989-1991), Universidad del Cauca. Miembro de Número, Academia de la Historia del Cauca. En este volumen: "Poesía negra en Colombia".

Jotamario Arbeláez Ramos

Cali, 1940. Poeta y publicista. Ha publicado: *El profeta en su casa*, Medellín, Ediciones Triángulo, 1966; *Mi reino por este mundo* (Premio Nacional de Poesía Oveja Negra y Golpe de Dados, 1980), Bogotá, Oveja Negra, 1981; *Doce poetas nadaístas de los últimos días* (antología), Bogotá, Centro Colombo Americano, 1986; *El profeta en su casa y paños menores*, Bogotá, Simón y Lola Guberek, 1988; y *El espíritu erótico* (antología poética y pictórica, en compañía de Fernando Guinard), Bogotá, Taller De-Mente Colombiano, 1990. En 1983 representó a Colombia en la XXII Manifestación Mundial de Poesía en Struga, Macedonia. En este volumen: "El nadaísmo", en colaboración con Eduardo Escobar.

Piedad Bonnett Vélez

Amalfi (Antioquia), 1951. Licenciada en Filosofía y Letras, Universidad de los Andes. Curso de Lingüística y Literatura, Escuela de Investigación Lingüística y Literaria (OFINES), Madrid, España (1991). Profesora Asistente en Literatura Contemporánea e Hispanoamericana, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional (1979-80). Profesora, Universidad de los Andes y Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre. Coordinadora, División de Publicaciones, Instituto Colombiano de Cultura (1975-76). Cuentos, poemas y ensayos publicados en: *Gaceta*, *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, *Vanguardia Dominical*, *Magazín Dominical* de *El Espectador*, *El Café Literario*, *Texto y Contexto*. Autora de: "La pasión de vivir en *Los hermanos Karamazov*" (Primera mención, Concurso de Ensayo, *Magazín Dominical*, 1971); "El puente" (Mención, Concurso Nacional de Cuento Jorge Gaitán Durán, 1976); "La tía Cecilia" (Mención, Concurso Nacional de Cuento, Universidad Surcolombiana del Huila, 1976), incluido en: antología de narradores colombianos de *El gran Burundún Burundá* (1978); "La sangre tira" (Segunda mención, Primer Concurso Nacional de Cuento Gobernación del Quindío, 1979), incluido en: *17 cuentos colombianos*, Bogotá, Colcultura, 1980; "Alejo Carpentier. Su vida y su amor", *Correo de los Andes*, Nº 3 (mayo-junio, 1980); "Estética de Jorge Luis Borges", *Correo de los Andes*, Nº 19 (enero-febrero, 1983); "Estudio crítico de la poesía de Porfirio Barba-Jacob", *Cuadernos de Filosofía y Letras*, V/IX (enero-junio, 1986); Prólogo a *Obra completa* de Porfirio Barba-Jacob, Bogotá, El Ancora, 1988; *De círculo y ceniza* (Mención, Concurso Hispanoamericano de Poesía Octavio Paz, Festival de Arte de Cali, 1988), Bogotá, Ediciones Uniandes, 1989; "Shakespeare y el teatro isabelino" y "Cervantes y los orígenes de la novela", en: "Manual sobre legado del barroco", Bogotá, Universidad de los Andes, 1989; "León de Greiff y los orígenes de la lírica moderna en Colombia", *Texto y Contexto* (1989); *Gato por Liebre* (teatro), obra puesta en escena por el Teatro Libre de Bogotá, 1991. Versión en español de *Noche de epifanía* (*Twelfth Night*), de William Shakespeare, montada por el Teatro Libre de Bogotá, 1988. En este volumen: "Porfirio Barba-Jacob", "La poesía de Luis Carlos López" y "El piedracielismo".

Juan Gustavo Cobo Borda

Bogotá, 1948. Estudios de Filosofía y Letras, Universidad de los Andes; y de Idiomas, Universidad Nacional de Colombia. Poeta y ensayista. Gerente, Librería Buchholz. Director, revista *Eco* (1975-82). Fundador y Director, *Gaceta* de Colcultura (1975-82). Jefe, Oficina de Divulgación, y Asistente de la Dirección, Instituto Colombiano de Cultura (1975-83). Subdirector, Biblioteca Nacional. Agregado Cultural de la Embajada de Colombia en Buenos Aires (1983-89). Subdirector, Asuntos Culturales, y Fundador y Director, revista *Cancillería de San Carlos*, Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia. Agregado Cultural en la Embajada de Colombia en España. Autor de: *Consejos para sobrevivir* (poesía), Bogotá, La Soga al Cuello, 1974; *Mito, 1955-1962. Selección de textos*, Bogotá, Colcultura, 1975; *La alegría de leer*, Bogotá, Colcultura, 1976; *Obra en marcha 1 y 2*, Bogotá, Colcultura, 1974 y 1976; *Salón de té* (poesía), Bogotá, Colcultura, 1979; *La tradición de la pobreza*, Bogotá, Carlos Valencia, 1980; *Album de poesía colombiana*, Bogotá, Colcultura, 1980; *Ofrenda en el altar del bolero* (poesía), Caracas, Monte Avila, 1981; *La otra literatura latinoamericana*, Bogotá, El Ancora, 1982; *Todos los poetas son santos e irán al cielo* (poesía), Buenos Aires, El Imaginero, 1983; *Alejandro Obregón*, Bogotá, La Rosa, 1985; *Antología de la poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985; *Letras de esta América*, Bogotá, Universidad Nacional, 1986; *Arciniegas de cuerpo entero*, Bogotá, Planeta, 1987; *Visiones de América Latina*, Bogotá, Tercer Mundo, 1987; *Poesía colombiana 1880-1980*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1987; *Fábulas y leyendas de El Dorado*, Barcelona, Tusquets, 1987; *José Asunción Silva, bogotano universal*, Bogotá, Villegas Editores, 1988; *La narrativa colombiana después de García Márquez*, Bogotá, Tercer Mundo, 1989; *Alvaro Mutis*, Bogotá, Procultura, 1989; *Almanaque de versos* (poesía), 1989; *Dibujos hechos al azar de lugares que cruzaron mis ojos* (poesía), Caracas, Monte Avila, 1991; y *Poemas orientales y bogotanos*, México, UNAM, 1992; también ha publicado: "Mito" y "El nadaísmo", en: *Manual de literatura colombiana*, tomo II, Bogotá, Planeta-Procultura, 1988; "Literatura colombiana: 1930-1946", en: *Nueva historia de Colombia*, tomo VI, Bogotá, Planeta, 1989. Editor de: Baldomero Sanín Cano, *El oficio de lector*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978; Jorge Zalamea, *Literatura, política y arte*, Bogotá, Colcultura, 1978; Eduardo Carranza, *20 poemas*, México, 1982. Otros ensayos incluidos en: *Colombia hoy*, Bogotá, Siglo XXI, 1978; 14 ed.: Bogotá, Siglo XXI, 1991; *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 1988. En este volumen: "El poeta José Asunción Silva".

María Angela Corredor Moyano

Soacha (Cundinamarca), 1955. Graduada en Filosofía y Letras, Universidad de los Andes, con la tesis "La poética explícita en la obra de José Asunción Silva" (1989). Estudios de Comunicación Social, Universidad Externado de Colombia. Profesora de Literatura y Filosofía, Colegio Bogotá. Auxiliar de Investigación, Novela Colombiana del Siglo XIX (Universidad de los Andes, 1978), Literatura Colombiana (Universidad Nacional de Colombia, 1984) y Obras Completas de Jorge Isaacs, con María Teresa Cristina (1987-1989). Directora del Teatro Municipal de Soacha (1990-1992). En este volumen: "Narrativa de la violencia".

María Teresa Cristina-Zonca

Gattico (Italia), 1939. Licenciada en Filosofía y Letras, Universidad de los Andes.

Máster en Literatura Francesa, Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania. Profesora, Departamento de Humanidades, Universidad de los Andes (1965-83). Desde 1979, Profesora de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, donde ha sido Directora del Departamento de Literatura (1984-1986). Coautora con Bárbara Rimgaila de: "La familia, el ciclo de vida y algunas observaciones sobre el habla de Bogotá", *Thesaurus*, 1966. Autora de: "Actitud narrativa y técnicas narrativas en la novela colombiana contemporánea (teoría y análisis)", tesis de licenciatura, Uniandes, 1969; "Novela y sociedad en José María Samper", *Razón y Fábula*, Nº 42 (mayo-junio, 1976); "La literatura colonial", en: *Historia de Colombia*, Bogotá, Salvat, 1985; "Dos fragmentos inéditos de Jorge Isaacs", *Revista de la Universidad Nacional*, Vol. II, Nº 12 (mayo, 1987); "La literatura en la Conquista y la Colonia", en: *Nueva historia de Colombia*, tomo 1, Bogotá, Planeta, 1989. Autora del prólogo y editora de: *María*, de Jorge Isaacs, Bogotá, Arango Editores-El Ancora, 1989. En preparación: edición crítica de la obra literaria y recopilación de escritos de Jorge Isaacs. En este volumen: "Juan de Castellanos", "Jorge Isaacs" y "Costumbrismo".

FERNANDO CHARRY LARA

Bogotá, 1920. Doctor en Derecho y Ciencias Políticas, Universidad Nacional de Colombia. Profesor universitario de Literatura Hispanoamericana. Profesor, Seminario Andrés Bello, Instituto Caro y Cuervo. Director de Extensión Cultural, Universidad Nacional. Director, Radiodifusora Nacional de Colombia. Miembro del Consejo de Redacción, revistas *Mito*, *Eco* y *Golpe de Dados*. Miembro de Número, Academia Colombiana de la Lengua. Miembro Honorario, Instituto Caro y Cuervo. Colaborador de diversas publicaciones literarias. Autor de los libros de poesía: *Poemas*, Colección Cántico, Bogotá, Librería Siglo XX, 1944; *Nocturnos y otros sueños*, prólogo de Vicente Aleixandre, Bogotá, ABC, 1949; Reed.: Bogotá, El Ancora, 1991; *Los adioses*, Bogotá, Ministerio de Educación, 1963; *Pensamientos del amante*, Bogotá, Colcultura, 1981; *Llama de amor viva*, Bogotá, Procultura, 1986; y de los libros de ensayo: *Lector de poesía*, Bogotá, Colcultura, 1975; *Poesía y poetas colombianos*, Bogotá, Procultura, 1986; *José Asunción Silva, vida y creación* (compilación de estudios críticos), Bogotá, Procultura, 1986; también ha publicado: *José Asunción Silva*, Bogotá, Procultura, 1989; *Poésie colombienne du XX siècle*, edición bilingüe, Ginebra, 1990; "Los Nuevos", en: *Manual de literatura colombiana*, tomo II, Bogotá, Planeta-Procultura, 1988; y "Piedra y Cielo", en *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991. En este volumen. "La poesía de Los Nuevos".

EDUARDO ESCOBAR

Envigado (Antioquia), 1943. Poeta y ensayista. Autor de los libros de poesía: *Invención de la uva*, Medellín, Ediciones Papel sobrante, 1966; *Monólogos de Noé*, Medellín, Editorial Gamma, 1967; *Del embrión a la embriaguez*, Medellín, Editorial Antorcha, 1969; *Segunda persona*, Medellín, Editorial Antorcha, 1969; *Cuac*, Medellín, Editorial Gamma, 1971; *Buenos días, noche*, Medellín, Editorial Gamma, 1973; *Confesión mínima*, Bogotá, Tercer Mundo, 1975; *Cantar sin motivo*, Bogotá, Cromos, 1977; *Antología poética*, Bogotá, Colcultura, 1978; y *Escribano del agua*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1986. También ha publicado: *Gonzalo Arango y el nadaísmo: correspondencia violada*, Bogotá, Colcultura, 1988; *Gonzalo Arango* (ensayo y antología), Bogotá, Procultura, 1989; *Nadaísmo crónico y demás epidemias* (crónicas), Bogotá, Arango Editores, 1991; *Antología de la poesía nadaísta*, Bogotá, Arango Editores, 1992; y *Cucarachas en la cabeza*, Bogotá, Taller 10-22, 1992. En este volumen: "El nadaísmo", en colaboración con Jotamario Arbeláez.

JAIME GARCÍA MAFFLA

Cali, 1944. Licenciado en Filosofía y Letras, Universidad de los Andes. Jefe, Departamento de Humanidades, y Profesor, Universidad de los Andes. Profesor, Universidad Externado de Colombia. Director, Departamento de Literatura, y Profesor, Universidad Javeriana. Profesor, postgrado del Seminario Andrés Bello, Instituto Caro y Cuervo. Miembro fundador y colaborador, revista *Golpe de Dados*. Autor de los libros de poemas: *Morir lleva un nombre corriente*, Bogotá, Italgraf, 1968; *Dentro de poco llamarán a la puerta*, Bogotá, Estudio Tres, 1972; *Guirnalda entre despojos*, Bogotá, Alberto Estrada Editor, 1976; *Sus ofrendas olvidadas*, Bogotá, Alberto Estrada Editor, 1976; *En el solar de las gracias*, Bogotá, Imprenta Patriótica/Yerbabuena, 1978; *Las iluminaciones del pasado*, Bogotá, Razón y Fábula, 1978; y *Canciones de ausencia*, Bogotá, *Golpe de Dados*, 1978; reunidos bajo el título *En el solar de las gracias*, Bogotá, Universidad Nacional, 1981; *La caza*, Bogotá, Cromos, 1984; *Las voces del vigía*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1987; y *Cantigas castellanas*, Bogotá, *Golpe de Dados*, 1991; y de los libros de ensayo: *El acto y la palabra que lo nombra*, Bogotá, Ediciones Universitas Humanística, 1975; *En la huella de Miguel de Unamuno*, Bogotá, Ediciones Universitas Philosophica, 1985; *En otoño debían caer todas las hojas de los libros*, Bogotá, Fundación Fumio Ito, 1987; "La poesía romántica colombiana", en: *Manual de literatura colombiana*, tomo I, Bogotá, Planeta-Procultura, 1988; *Fernando Charry Lara*, Bogotá, Procultura, 1989; y "Mito", en: *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, en colaboración con Guillermo Alberto Arévalo. En este volumen: "Literatura de la Ilustración", "Escritores de la Emancipación" y "El romanticismo".

† GONZALO HERNÁNDEZ DE ALBA OSPINA

Bogotá, 1937-1991. Licenciado en Filosofía y Letras, Universidad de los Andes. Máster en Filosofía e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesor, Universidad Autónoma de Nuevo León (Monterrey), UNAM, Universidad del Valle, Universidad Nacional de Colombia. Miembro de Número, Academia Colombiana de Historia. Miembro Correspondiente, Real Academia de Historia y Academias de Historia de Puerto Rico, Uruguay y Panamá. Autor de: *Personalidad e historia*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1964; *Los Anales de Tácito*, México, UNAM, 1975; *Los árboles de la libertad*, Bogotá, Planeta, 1989; *Derechos del hombre y del ciudadano*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1990; *Las quinas amargas*, Bogotá, Tercer Mundo, 1991. Director, *Historia de Colombia*, Bogotá, Salvat, 1987. En el primer volumen de esta obra: "La Expedición Botánica" y "El 20 de julio de 1810". En este volumen: "Literatura de la Ilustración".

LUIS CARLOS HERRERA MOLINA, S.J.

Gigante (Huila), 1926. Licenciado en Filosofía y Teología, Universidad Javeriana. Doctor en Filología Románica, Universidad Central de Madrid. Ordenado sacerdote en 1959. Codirector y Jefe de Redacción, *Revista Javeriana*. Decano, Facultad de Comunicación Social, y Profesor de Análisis Intrínseco, Universidad Javeriana. Fundador, revista *Signo y Pensamiento*. Rector, Colegios San Luis Gonzaga, de Manizales, y San José, de Barranquilla. Socio Fundador, Asociación Colombiana de Profesores de Español y Literatura. Miembro Correspondiente, Academia Hispanoamericana de Letras. Autor de: *José Eustasio Rivera, poeta de promisión*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1968; *Cantos del hombre en el sendero* (poesía), Bogotá, Editorial Pax, 1969; *Rivera, lírico y pintor*, Bogotá, Colcultura, 1972; edición crítica de la *Obra literaria* de José Eustasio Rivera, Neiva, Fondo de Autores Huilenses, 1988; y *Senderos poéticos* (poesía). En este volumen: "José Eustasio Rivera, poeta y novelista".

HELENA IRIARTE NÚÑEZ

Bogotá, 1937. Estudios de Filosofía y Letras, Universidad de los Andes (1955-60). Especialización en Literatura Hispanoamericana, Seminario Andrés Bello, Instituto Caro y Cuervo (1961). Estudios de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid. Profesora de Literatura, Colegios Refous, Britá-

nico, Fundación Colombia, Liceo Juan Ramón Jiménez. Profesora Titular de Historia de América y Literatura Hispanoamericana, Centro de Estudios Universitarios Colombo Americano (CEUCA). Profesora de Español, Programa HECUA, Universidad de Minnesota. Profesora de Estilística y Literaturas Española, Hispanoamericana, Universal y Colombiana, Universidades Pedagógica Nacional y Javeriana. Artículos y cuentos publicados en: *Cuadernos Hispanoamericanos, Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Mito, Letras Nacionales, El Dorado, El Tiempo, El Espectador, Eco.* Autora de: "*La otra raya del tigre*, de Pedro Gómez Valderrama", *Cuadernos de Filosofía y Letras*, Vol. 1, Nº 2 (agosto, 1978); y *¿Recuerdas a Juana?* (novela), Bogotá, Carlos Valencia, 1989. En este volumen: "La novela realista (1896-1954)".

DAVID JIMÉNEZ PANESSO

Medellín, 1945. Licenciado en Filosofía y Letras, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. Máster en Sociología de la Literatura, Universidad de Essex, Inglaterra. Profesor de Teoría Literaria e Historia de la Literatura, Universidades de los Andes, Javeriana, Pedagógica Nacional y Nacional de Colombia. Beca de investigación Francisco de Paula Santander, 1989. Premio al mejor comentario de libros, Cámara Colombiana del Libro, 1990. Autor de: *Retratos* (Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia, 1987); *Rafael Maya* (estudio crítico y antología), Bogotá, Procultura, 1989; "Romanticismo" y "Poesía finisecular", en: *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991. Artículos y reseñas de tema literario publicados en: *Folios, Cuadernos de Filosofía y Letras, Texto y Contexto, Revista de la Universidad Nacional, Gradiva, Magazín Dominical, El Mundo Semanal*. En este volumen: "Poesía modernista: Guillermo Valencia y Eduardo Castillo" y "Nueva poesía, desde 1970".

MYRIAM LUQUE DE PEÑA

Bogotá, 1942. Licenciada en Filosofía y Letras, Universidad de los Andes; especialización en Literatura Hispanoamericana, Instituto Caro y Cuervo. Profesora de Literatura Clásica, Universidad de La Salle (1967-1968); Profesora Literaturas Europea siglo XIX, Clásica Española e Hispanoamericana siglos XIX y XX, Universidad de los Andes (desde 1968); Coordinadora pregrado, Departamento de Filosofía y Letras, Universidad de los Andes, desde 1989. En este volumen: "La novela de José Antonio Osorio Lizarazo".

TERESA MORALES DE GÓMEZ AGUDELO

Bogotá, 1934. Estudios de Bellas Artes, Universidad de Laval, Quebec (1952-53); y de Filosofía y Letras (1969-73) e Historia de Colombia (1982-83), Universidad de los Andes. Profesora asistente de Historia de la Música, Universidad de los Andes (1976-77). Directora, Sala de Música, Biblioteca Nacional (1978-86). Directora, Museo de Arte Colonial (desde 1986). Fundadora y presidenta (1973-75), Fundación Arte de la Música. Presidenta de la Junta Directiva, Club de la Televisión (1975-77). Vicepresidenta (1986-89) y presidenta (1989-91), Asociación Colombiana de Museos. En este volumen: "Marco Fidel Suárez".

RAFAEL HUMBERTO MORENO-DURÁN

Tunja, 1946. Graduado en Derecho y Ciencias Políticas, Universidad Nacional. Narrador y ensayista. Colaborador, revistas *Eco, Camp de l'Arpa, El Viejo Topo, Quimera*, y diarios *La Vanguardia* (Barcelona), *El País* (Madrid), *El Tiempo, El Espectador*. Director, edición latinoamericana, revista *Quimera*. Director, programa de televisión *Palabra mayor*. Conferencista en diversas universidades nacionales y extranjeras. Autor de: *De la barbarie a la imaginación* (ensayo), Barcelona, Tusquets, 1976; Reed.: Bogotá, Tercer Mundo, 1988; la trilogía narrativa *Fémina suite* —compuesta por: *Juego de damas*, Barcelona, Seix Barral, 1977; Reed.: Bogotá, Tercer Mundo, 1988; *El toque de Diana*, Barcelona, Montesinos, 1981; Reed.: Bogotá, Tercer Mundo, 1988; y *Finale capriccioso con Madonna*, Barcelona, Montesinos, 1983; Reed.: Bogotá, Tercer Mundo, 1988—; *Metropolitanas*, Barcelona, Montesinos, 1986; Reed.: Bogotá, Planeta, 1989; *Los felinos del Canciller* (Novela finalista de los premios Nadal, Barcelona, 1987, y Rómulo Gallegos, Caracas, 1989), Barcelona, Destino, 1987; Reed.: Bogotá, Planeta, 1987; "Epístola final sobre los cuáqueros" (Premio Nacional de Cuento, Cali, Proartes, 1987); "*El carnero*: de las crónicas de la conquista al escándalo social de la Colonia", "Domínguez Camargo, un 'trozo púrpura' en la poesía barroca de la Colonia americana" y "La marquesa de Yolombó", en: *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Planeta-Procultura, 1988; "Carnal y laudatoria. Los pretendientes de Sor Juana", en: *Del amor y del fuego* (varios autores), ilustraciones de David Manzur, Bogotá, Cama/León - Tercer Mundo, 1991; *Taberna in Fábula* (ensayos), Caracas, Monte Avila, 1991. En preparación: "La augusta sílaba" (Biographia literaria) y "El Caballero de La Invicta" (novela). En este volumen: "Prosa en la Colonia: *El carnero*", "Poesía en la Colonia", "Prosa modernista" y "El cuento en el siglo XX".

BETTY OSORIO DE NEGRET

Armenia, 1950. Licenciada en Literatura, Universidad del Cauca, Popayán; Ph. D. en Literatura Hispanoamericana, University of Illinois, Urbana - Champaign (EE. UU.). Profesora de Teoría Literaria y Literatura Latinoamericana (desde 1989), Coordinadora de Literatura para el Departamento de Filosofía y Letras, Directora, Departamento de Filosofía y Letras (desde 1989), Universidad de los Andes. Conferencista visitante para Introducción a la Cultura Hispánica, University of Illinois (1976-1980). Miembro del Comité de Redacción, revista *Texto y Contexto* (1991). Becada por excelencia académica, University of Illinois (1980-1981). Ha publicado: "La sintaxis básica del teatro: ensayo comparativo de dos tradiciones dramáticas", *Lexis*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1984; "La poesía en Popayán: el hacerse de un paratexto poético", *Thesaurus*, XLII, Bogotá, 1987; "El mito de la Gaitana", *Texto y Contexto*, XVI, Bogotá, 1991. En este volumen: "Literatura indígena".

JORGE PÁRAMO POMAREDA

Bogotá, 1928. Estudios de Clasificación y Catalogación de Libros y Bibliotecología, Instituto Caro y Cuervo; Lingüística Indoeuropea y Filología Clásica, Instituto Caro y Cuervo; simposio sobre Filología Clásica, Atenas-Delfos. Profesor de Griego Antiguo, Universidades Nacional de Colombia (1952-1956), Javeriana (1955-1956), y de los Andes (1980-1990); de Lingüística General en el Instituto Caro y Cuervo (1972-1979), Instituto de Antropología para las Misiones (1977-1984), y Universidades Libre de Bogotá (1973) y de los Andes (1981-1990); de Latín en la Universidad de los Andes (1990); de Lexicología, Universidad de los Andes (1984-1985); y de Español, Universidad de los Andes (1980-1988). Investigador y Bibliotecario (1949-1954), Jefe, Departamento de Filología Clásica (1954-1977), Jefe, Departamento de Lingüística General (1978-1979), Subdirector Académico, encargado (1978-1979), Instituto Caro y Cuervo; Decano, encargado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Colombia (1956); Coordinador de Español y Coordinador de Lingüística (1980-1987), Jefe, Departamento de Filosofía y Letras (1988), Universidad de los Andes. Miembro Correspondiente, Academia Colombiana de la Lengua. Editor y autor del estudio preliminar y las notas, *Epistolario de R. J. Cuervo y E. Teza*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965; editor y autor del estudio preliminar, apéndices e índices, *Gramática de la lengua latina*, de R. J. Cuervo y M. A. Caro, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1969; editor y autor del prólogo, *Poesías latinas, seguidas de sus cartas a M. A. Caro*, de Samuel Bond, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974; autor de introducción y notas, tomo I, y transcriptor del manuscrito y autor de las notas, tomo II, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, de Pedro Solís y Valenzuela, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977; autor de las monografías de "Envilecer", "Enviudar", "Envolver", "Enzarzar", "Equivalente",

"Equivaler", "Erudito" y "Escamar" de la continuación del *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, de R. J. Cuervo, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979. También ha publicado: "*¿Conicio* o *Coniicio, Pompei* o *Pompeii?*", *Gymnasium*, IX, Bogotá, 1952; "La historia de Grecia y un nuevo Champollion", *Studium*, I, Bogotá, 1957; "De la correspondencia del Petrarca", *Studium*, I, 1957; "Consideraciones sobre los autos mitológicos de Pedro Calderón de la Barca", *Thesaurus*, XII, Bogotá, 1957 (traducido al alemán y publicado en: *Wege der Forschung*, Band CLVIII, Darmstadt, 1971); "Elementos de sintaxis estructural", *Thesaurus*, XVI, Bogotá, 1961; "La lingüística", en: *Campos del saber*, Bogotá, Universidad de los Andes, 1982; "La lingüística y el tiempo; el tiempo y las lenguas", *Cuadernos de Filosofía y Letras*, VIII, Bogotá, 1985; "Siete poemas griegos modernos" (traducción), *Revista de la Universidad Nacional*, Vol. I, Nº 4-5, Bogotá, 1986; y "La escritura lineal B", en: *Epica, filosofía, teatro en la Grecia antigua*, Bogotá, Universidad de los Andes, 1988. En este volumen: "Humanismo y filología: Uricoechea, Caro y Cuervo".

Alvaro Pineda Botero

Medellín, 1942. Ph. D. en Literatura, Universidad del Estado de Nueva York, Stony Brook. Profesor universitario. Colaborador de diversas publicaciones literarias. Autor de: *Trasplante a Nueva York* (Premio Nacional de Novela Corta, Universidad de Nariño, 1983), Bogotá, Oveja Negra, 1983; *Gallinazos en la baranda* (novela finalista, Concurso Plaza y Janés, 1985), Bogotá, Plaza y Janés, 1985; *Teoría de la novela*, Bogotá, Plaza y Janés, 1987; *Del mito a la posmodernidad*, Bogotá, Tercer Mundo, 1990. En preparación: "Cárcel por amor" (novela). En este volumen: "Narrativa de los años sesenta".

Gloria Serpa-Flórez de Kolbe

Bucaramanga, 1931. Graduada en Filosofía y Letras, Universidad de los Andes. Estudios de Periodismo, Arte e Idiomas, en Madrid, Nueva York, México y París. Profesora Auxiliar, Universidad de los Andes. Cónsul de Colombia en Munich. Autora de: *Safo - Poesía lírica* (traducciones del griego clásico), Bogotá, Tercer Mundo, 1972; *Fábulas del príncipe* (poesía), Bogotá, Ed. Carrera Séptima, 1976; *Cuentos de lluvia*, Bogotá, Tercer Mundo, 1977; *Gran reportaje a Eduardo Carranza* (antología de la crítica y biografía), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978; *Poemas cantados*, disco L.P. Sonolux, Colombia, 1975. En este volumen: "La Gruta Simbólica".

Oscar Torres Duque

Bogotá, 1963. Diplomado en Estudios Literarios, Universidad Javeriana. Profesor de Literaturas Medieval, del Renacimiento y del Barroco, Universidad Javeriana. Director de Publicaciones, Fondo Cultural Cafetero (1989-1990). Editor, Cordillera Editores. Fundador y Director, revista *Neutro. Razón y Poesía* (1986-1988). Miembro del Comité Editorial de Ediciones Cave Canem. Autor de: "Barroco y lectura dual en *La vorágine* de José Eustasio Rivera", *Universitas Humanistica*, año XVI, Nº 28, julio-diciembre, 1988; "La experiencia del límite en la poesía de Tomás Vargas Osorio", en: *Presencia de Dios en la poesía latinoamericana*, Bogotá, CELAM, 1989; "*Crítica*: ¿un quincenario sin compromisos?", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XXVI, Nº 18, 1989; "*Sábado*: crónica de un semanario democrático", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XXVI, Nº 30, 1992; y "La palabra en el Infierno", *Inter-Litteras*, Buenos Aires, 1992. Además ha publicado poemas y reseñas de libros en: *Neutro. Razón y Poesía, Universitas Humanistica, Boletín Cultural y Bibliográfico, Lecturas Dominicales, La Prensa, Trocadero, Aleph, Gaceta Colcultura* y *Quimera* latinoamericana. En este volumen: "El grupo de Mito".

Patricia Torres Londoño

Bogotá, 1966. Graduada en Filosofía y Letras, Universidad de los Andes. Curso de Edición, London School of Publishing. Lectora, Editorial Planeta. Asistente de Dirección, Casa de Poesía Silva (1987-88). Editora Asistente, *Externado Revista Jurídica* e *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991. En este volumen: "Novela de los años setenta y ochenta".

Presentación

Este volumen de la *Gran Enciclopedia de Colombia* reúne exhaustivamente los grandes tópicos de la literatura colombiana, desde ese hito de la tradición oral indígena —tantas veces olvidada— que es el poema de *Yuruparí*, hasta las últimas tendencias de nuestra narrativa y poesía. Su plan temático quiere hacer un seguimiento cronológico a la aparición de los más importantes sucesos literarios de Colombia: movimientos, autores, obras, géneros, escuelas, generaciones, que han definido en su momento el carácter de una época o lo han puesto en tela de juicio para constituirse en punto de partida de nuevas orientaciones.

Dentro del panorama objetivo y de vasta información que ha querido ofrecer este volumen, se destaca la visión personal y siempre reveladora de cada uno de los colaboradores, especialistas en su tema, que da al conjunto el toque de reflexión necesaria para, no sólo hallar el dato que se busca, sino suscitar el planteamiento de múltiples problemas enriquecedores en torno a una literatura viva y que busca definirse con calidad y rigor crítico. Es por eso que están reunidos aquí los más importantes nombres de la crítica literaria y de la literatura en nuestro país, entre profesores universitarios, académicos, escritores y poetas, figuras de reconocido prestigio junto a jóvenes valores de nuestras letras.

Este volumen de *Literatura* tendrá complemento ideal en los de *Cultura* y *Arte*; el primero especialmente, con temas tan novedosos como la crítica literaria, el teatro, el ensayo, los diarios y memorias, el periodismo, la literatura histórica y los cafés y tertulias literarias. Vale la pena destacar que, por primera vez, se ha realizado el esfuerzo de enriquecer con ilustraciones en color un tomo dedicado a la literatura colombiana. Por lo demás, esperamos que esta obra sea verdaderamente un paso útil a los estudios sobre nuestra producción literaria, tan necesarios para llegar a configurar un cuadro más certero de su historia.

María Teresa Cristina

María Teresa Cristina

Este volumen está dedicado a la memoria de
GONZALO HERNÁNDEZ DE ALBA (1937 - 1991)
Su último escrito, "Literatura de la Ilustración",
es parte de esta obra.

Contenido

Literatura indígena en Colombia

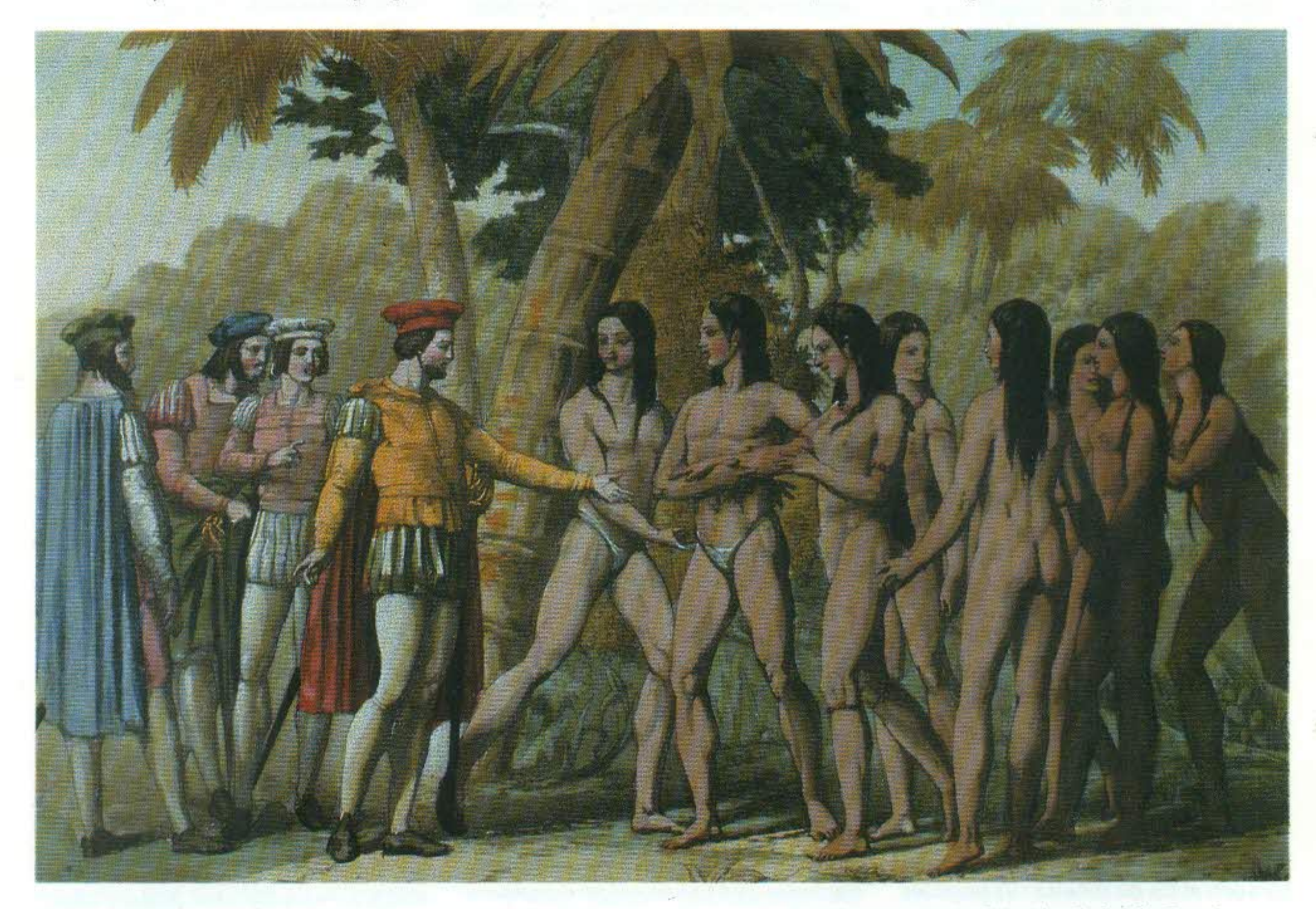
Betty Osorio de Negret

LITERATURA, TRADICIÓN ORAL Y DISCURSO CULTURAL

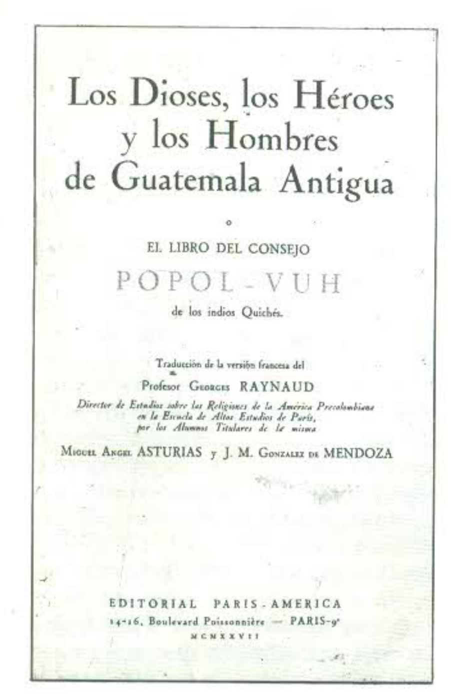
En Colombia no podemos hablar con propiedad de unas tradiciones literarias precolombinas. No existe, como en México y Perú, un cuerpo de tradiciones sobrevivientes al proceso de la conquista y la colonia. En parte, esta diferencia se debe a que en esas regiones existían culturas con un alto grado de organización estatal que implicaba el uso de una lengua oficial: el náhuatl y el quechua, respectivamente.

A pesar del proceso de desestructuración que supone el encuentro con Europa, algunas obras de los mayas, aztecas e incas han logrado llegar hasta el siglo XX. Tenemos así textos como el *Popol Vuh* de los maya-quiché; diferentes colecciones de poesía náhuatl y códices en el imperio azteca; una geografía mítica, *Dioses y hombres de Huarochirí*, y algunas colecciones de poesía quechua en el imperio inca.

La situación de los países del norte de América del Sur, incluyendo a Colombia, es diferente. Al no existir una cultura oficial que unificara las formas de producción artística, las prácticas literarias orales que seguramente tuvieron que existir, fueron ahogadas por el proceso de conquista. Hasta nosotros han llegado ecos distantes de lo que pudo haber sido este bagaje cultural, pero a menudo la información es distorsionada y fragmentada. Dos de los mitos más importantes para la constitución de nuestra nacionalidad, los mitos de El Dorado y La Gaitana, nos llegan a través de los escritos y testimonios de cronistas europeos. La información es, en el mejor de los casos, mal interpretada y a menudo silenciada porque se intentaba comprender los sucesos ocurridos en el nuevo mundo con los parámetros culturales europeos. El caso de La Gaitana es buen ejemplo de ello: Juan de Castellanos, en la tercera parte de sus *Elegías de varones ilustres de Indias*, reconstruye sobre una información vaga un hecho ocurrido durante el proceso de conquista de la gobernación del Cauca. Castellanos maneja información que conoce de segunda y tal vez de tercera mano y proyecta sobre ella su cultura. El resultado es una mujer excepcional y un híbrido cultural. En ella es posible ver rasgos de la Virgen María, cuando



Europeos y americanos en un grabado de Giovanni Gallina para la obra "Le costume ancien et moderne ou Histoire d'Amérique", de Jules Ferrario, publicado en Milán, en 1827. Biblioteca Nacional, Santafé de Bogotá.


Los Dioses, los Héroes
y los Hombres
de Guatemala Antigua

o

EL LIBRO DEL CONSEJO

POPOL - VUH

de los indios Quichés.

Traducción de la versión francesa del
Profesor Georges RAYNAUD
Director de Estudios sobre las Religiones de la América Precolombiana en la Escuela de Altos Estudios de París, por los Alumnos Titulares de la misma

Miguel Angel ASTURIAS y J. M. Gonzalez de MENDOZA

EDITORIAL PARIS - AMERICA
14-16, Boulevard Poissonnière — PARIS-9e
MCMXXVII

Portada del Popol Vuh, en traducción de Miguel Angel Asturias. París, 1927. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

la describe como espectadora impotente del calvario de su hijo, y también de heroína trágica cuando venga a su hijo sometiendo a Pedro de Añasco a una tortura terrible. Castellanos coloca en boca de La Gaitana un discurso lleno de Neptunos y Martes, y llega a ficcionalizar episodios como el acto de contrición de Añasco que son imposibles de documentar.

Es claro, entonces, que ficción e historia son casi imposibles de diferenciar cuando nos acercamos al mundo de las crónicas. Definitivamente hay algo que se perdió y que permanece fuera de nuestro alcance, pero también hay grietas en el lenguaje de las crónicas que nos permiten vislumbrar algo de ese mundo. Es posible que un estudio cuidadoso de las crónicas arroje algún día una visión más o menos clara de cómo concebían el acto de crear por medio de la palabra los pijaos, los paeces, los quimbayas y otros muchos nativos de la geografía colombiana. Esta empresa se perfila necesariamente como un esfuerzo interdisciplinario en el que la crítica literaria, la antropología, la historia y la lingüística aportarían las herramientas de análisis más importantes.

Antes de continuar es importante reflexionar sobre el concepto de literatura con el fin de señalar sus posibles alcances y de no usar el término dentro de un marco específicamente europeo. La palabra, tal como es considerada en la cultura occidental, apunta a un manejo estético del lenguaje. Lo estético se convierte en el concepto que marca el límite entre lo que es y no es literatura. Lo estético y lo práctico o útil serían zonas mutuamente excluyentes en el marco cultural occidental. Sin embargo, el concepto de literatura manejado de esta manera se queda evidentemente corto para dar cuenta de prácticas lingüísticas diferentes. Tomemos como caso el *Popol Vuh*. Si intentamos leerlo desde esta concepción, es obvio que el texto nos elude casi por completo. La lectura que tenemos de él se convierte en una mera proyección de nuestro criterio estético de lo literario.

Para los maya-quiché de hoy, este texto es un *Ilbal*, un texto para ser consultado, y toda lectura de él es una interpretación. Este *Ilbal* puede ser consultado como un oráculo y puede guiar al individuo en ámbitos muy diferentes de la realidad. Es un texto con información concreta sobre los ciclos de Venus, de las Pléyades y de Marte y se puede consultar para establecer las fechas más adecuadas para sembrar y cosechar; también hay allí ciclos precisos que señalan las fechas de la estación de huracanes en el golfo de México. Los protagonistas como Huracán y Cabracán, que desde nuestra perspectiva podríamos leer bajo la categoría personaje, se convierten en cifras de un calendario para ser interpretado por un *ixil* o contador de los días. Por otra parte, ese mismo texto nos habla de las relaciones del hombre con la divinidad, de la rivalidad entre los cultos, de la soledad del hombre en un mundo sin luz y del desarraigo del hombre que migra. Estas son sólo algunas de las posibles lecturas de ese texto precolombino. *El Popol Vuh* se presenta como un lugar del lenguaje en donde se interceptan códigos muy diferentes de la cultura. Dialogan la astronomía, la historia y la religión, y de esa manera se hacen pactos, se establecen prioridades, dentro de un esquema denso y multifacético.

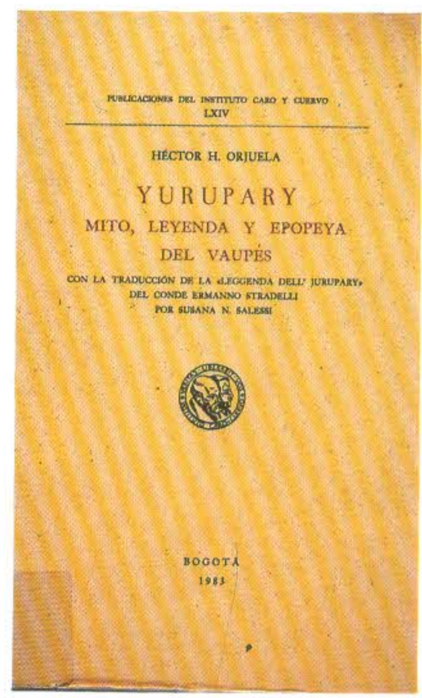
La noción desarrollada por Rolena Adorno a partir de sus reflexiones sobre la literatura colonial hispanoamericana, sería la más útil para describir dichos procesos: «En primer lugar, estamos concibiendo la cultura colonial no como una serie de momentos culturales sino como una red de negociaciones que tienen efecto en una sociedad viviente. La noción de "literatura" se reemplaza por la de "discurso" en parte porque el concepto de la literatura se limita a ciertas prácticas de escritura, europeas o eurocéntricas, mientras que el discurso abre el terreno del dominio de la palabra y de muchas voces no escuchadas».

Para referirnos a este tipo de textos asumimos la noción de literatura como la de un discurso oral o escrito donde los diferentes sectores que componen una cultura dialogan.

El Yuruparí

Yuruparí. Mito, leyenda y epopeya del Vaupés es un libro preparado por Héctor Orjuela, indudablemente el más importante divulgador de la literatura indígena en Colombia. No se trata de literatura precolombina en el sentido cronológico de la palabra, sino de un texto creado por nativos americanos dentro de unos marcos conceptuales ajenos al mundo occidental. Este texto circula en la región amazónica, con más precisión en la zona del Vaupés, y refleja algunas de las preocupaciones centrales del hombre de la selva amazónica.

El texto fue recogido por primera vez por un antropólogo italiano, Ermanno Stradelli, y publicado en versión italiana en 1890. El texto original usado por Stradelli está perdido y parece que estaba escrito en ñengatú,


PUBLICACIONES DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO
LXIV

HÉCTOR H. ORJUELA

YURUPARY
MITO, LEYENDA Y EPOPEYA
DEL VAUPÉS

CON LA TRADUCCIÓN DE LA «LEGGENDA DELL' JURUPARY»
DEL CONDE ERMANNO STRADELLI
POR SUSANA N. SALESSI

BOGOTÁ
1983

Portada de "Yurupary, mito, leyenda y epopeya del Vaupés", edición de Héctor H. Orjuela en el Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1983.

una lengua que en el siglo pasado fue convertida en la lengua franca de una gran parte de la región amazónica con el fin de facilitar la actividad misionera de los jesuitas. El propio Orjuela indica como autor del texto al indígena brasilero Maximiano José Roberto, quien fue la fuente de Stradelli. En Colombia, Javier Arango Ferrer publicó algunos fragmentos en español en 1959.

El libro de Orjuela recoge la versión completa, pero presenta problemas típicos de lo que se conoce como literatura indígena. El texto mismo y las circunstancias de su descubrimiento y publicación obligan a una reflexión seria sobre el concepto de autoría, de interpretación y de unidad textual. Son problemas difíciles de abordar por tratarse de una cultura, o mejor, culturas periféricas con criterios y conceptos ajenos a los manejados por la cultura central. Es importante reconocer la labor de Orjuela en la divulgación y legitimación de un texto autóctono americano, pero es igualmente importante asumir una actitud crítica porque la complejidad del problema lo exige así.

Si se toma el problema de la autoría, estamos frente a una situación compleja. Orjuela señala con criterios válidos —ha consultado las fuentes etnográficas brasileras del siglo pasado— que el indígena Maximiano José Roberto en realidad existió y que era un conocedor experto de la cultura amazónica. Hace lo mismo en el caso de Ermanno Stradelli, a quien reivindica en parte como antropólogo y etnógrafo. Sin embargo, esa información hay que manejarla desde una perspectiva adecuada. Recoger por escrito una versión oral no da prerrogativas sobre autoría. Además, el concepto de autoría tiene poco sentido cuando se trata de un mito de amplia circulación en la zona del Vaupés. Se puede decir que la posición de este indígena frente al mito de Yuruparí, es la de un informante privilegiado, ya que conoce bien sus fuentes culturales y las lenguas en las que el mito circula. Maximiano José Roberto es, más que un autor, un usuario o intérprete del mito. Estas reflexiones nos llevan a considerar el texto publicado por Stradelli y posteriormente por Orjuela como un palimpsesto, en el que un código se ha superpuesto a otro creando varios estratos de significación. En primer lugar, tenemos los mitos que circulan en diferentes lenguas o dialectos amazónicos: tukano, arawak, karib, tupí y muchos



"Hermafrodita del Amazonas. Leticia, una ventana al río". Dibujo de Enrique Grau en el diario "El pequeño viaje del barón Von Humboldt", 1974.

otros; después el mito recogido por Maximiano José Roberto en ñengatú; luego la versión italiana por Stradelli; finalmente la traducción del italiano al español publicada por Orjuela. Es claro que el mito de Yuruparí, tal como lo manejaba el habitante del Amazonas en el siglo XIX, tiene que haber sufrido transformaciones en estos procesos de transculturación.

Orjuela hace un estudio cuidadoso y documentado sobre la existencia del mito en una amplia zona de la Amazonia colombo-brasilera. La mayoría de sus fuentes son de carácter antropológico y etnológico. Entre otros, los trabajos de Gerardo Reichel-Dolmatoff, Alfonso Torres, Irving Goldman y de Stephen y Christine Hugh-Jones, son estudiados con cuidado con el fin de encontrar referencias al mito de Yuruparí. El panorama que ofrece el estudio es vasto y riguroso. No queda duda de que el mito de Yuruparí ocupa un lugar privilegiado en la cosmogonía del hombre amazónico y tampoco hay duda de que elementos centrales de este mito forman parte de la versión recogida por Stradelli. Los trabajos sobre Yuruparí de Cecilia Caicedo (*Origen de la literatura colombiana: Yurupary*, 1990) y de Bruno Mazzoldi ("Negro de Yuruparí. Púrpura de Prince", ponencia presentada en la exposición "Una aproximación al mundo del color", Medellín, 1988), se sitúan ya en el nivel interpretativo y revelan facetas importantes del mito, como su estructura y su validez en la cultura universal.

La versión manejada por Orjuela presenta al menos siete secuencias narrativas bien diferenciadas. Orjuela señala doce. Daremos una versión simplificada de cada una de estas secuencias o núcleos señalando que casi todos ellos presentan acciones secundarias que aumentan su complejidad. Cada núcleo lleva el nombre del protagonista o protagonistas centrales que realizan la acción principal.

Núcleo de Yuruparí

Se describe la situación en una aldea donde por razones extrañas han muerto los hombres jóvenes y sólo queda una población de viejos impotentes y de mujeres. Las mujeres quedan encinta cuando, invitadas por el payé o chamán, entran en un lago. Así es concebida Seucy, la madre de Yuruparí. Seucy es llamada la Seucy de la tierra para diferenciarla de la Seucy del cielo (las Pléyades). Seucy concibe a Yuruparí al consumir el fruto de Pihycan. Yuruparí significa engendrado de la fruta. El niño desaparece al poco tiempo de nacer. Se oye un llanto cerca al árbol de Pihycan. Allí lo va a amamantar su madre en medio de un profundo sopor y sin poderlo ver: «Una mañana al despertar sintió que sus pechos ya no contenían la leche que los hinchaba al dormirse. Quiso aclarar el misterio y se prometió estar en vela, pero cuando comenzaban los sollozos de Yuruparí, un invencible sopor se posesionaba de ella y la adormecía en un profundo sueño».

El niño crece y a los quince años regresa; la comunidad lo quiere nombrar *tuixaua*, jefe. El niño ha recibido del sol un amuleto para reformar las costumbres. Instaura el culto masculino del Yuruparí. Las mujeres espían a los hombres para adquirir ese poder y en castigo son convertidas en piedras. Ni siquiera la madre de Yuruparí se salva de esta tremenda pena. Esta secuencia se complementa con una secuencia final, cuando Yuruparí y los suyos entierran a las mujeres para que descapsen y sirvan de semilla útil.

Núcleo de Ualry-Diadue

Al comienzo de este núcleo, Yuruparí ordena a un grupo de ancianos del pueblo trasladarse a orillas del río Aiarí. Allí son seducidos por mujeres jóvenes que utilizando el juego sexual los obligan a revelar los secretos de su culto. Diadue es la encargada de seducir a Ualry.

Unido a esta acción se da un episodio paralelo: Ualry va al bosque a recoger frutos de uakú en compañía de unos muchachos. Estos le piden que se suba al árbol para tirarles los frutos y él lo hace así, pero les pide que no hagan fuego al pie del árbol. Los muchachos se olvidan de la promesa y hacen una hoguera para asar los frutos. El humo casi mata a Ualry. Como castigo, Ualry se convierte en casa y los muchachos quedan atrapados en su interior, es decir, se los come. Los padres de los muchachos desaparecidos se vengan, emborrachan a Ualry y lo queman. De sus cenizas salen alimañas y de sus huesos se hacen los quince instrumentos musicales del culto de Yuruparí. Diadue recibe una pedrada en la cara que la desfigura y desesperada se arroja a los remolinos en donde desaparece.

El problema de la rebelión de las mujeres queda sin resolver.

Núcleo de Dinari

Por una mariposa negra que se posa en su hombro, Yuruparí se entera de la muerte de Ualry y regresa a poner orden. Comienza a instruir a los hombres y cuenta la historia de Dinari para ilustrar cómo las relaciones sexuales humanas repercuten en la naturaleza.

La historia comienza estableciendo un estado de desequilibrio en una comunidad. Hay abundancia de mujeres. Dinari es una joven solitaria que desea tener esposo. Encuentra una comunidad que la acoge, pero es una comunidad de pájaros nocturnos. Ella es transformada en pájaro, se une a la comunidad y se casa. Sin embargo, su metamorfosis no es completa y da a luz dos hijos gemelos humanos que tienen el cuerpo cubierto de estrellas: Pinón y Meenspuin. Durante la gestación la madre mira las Pléyades. Cuando crecen, los hijos matan a los pájaros, entre ellos a su propio padre. Se reintegran a la comunidad humana.

Núcleo de Pinón

Pinón, convertido en un hermoso y fuerte adolescente, infringe la ley del control sexual y se une a casi todas las mujeres vírgenes y viudas de la comunidad. Su madre, Dinari, se pierde en la selva y va a parar a las profundidades de un río. Sus dos hijos salen en su busca. Pinón, después de liberar a su madre la conduce al cielo. Se dice que Pinón es el primer payé o chamán.

Núcleo de Arianda

Variante del primer núcleo. Se vuelve a la historia de Yuruparí, quien regresa para recuperar el poder usurpado por las mujeres. Yuruparí encuentra a Arianda y lo convierte en su discípulo. Existe una situación de desequilibrio debido a la abundancia de mujeres. Curán, la hija de Arianda, es violada por un *tenui*, Caminda. Se casan. Las mujeres ariandas tratan de apoderarse del saber Yuruparí, que permite el control de las relaciones sexuales. Curán, fingiéndose dormida, se apodera de los secretos de su esposo y de su padre. Le roba el instrumento musical a Caminda.

Yuruparí tiene un discípulo, Caryda; los dos regresan a la sierra del *tenui* y entierran a su madre y a las otras mujeres que habían sido convertidas en piedras. Continuación del primer núcleo.

Yuruparí restablece el poder masculino, perdona a las mujeres y las hace respirar el humo del tabaco para que olviden.

Núcleo de Naruna y Date

Yuruparí y su discípulo Caryda van a la tierra de los Naruna, pero antes de partir Yuruparí promete someterse a las costumbres de esa gente. Allí las mujeres manejan el saber Yuruparí. Llegan para participar en las fiestas con ocasión de la boda entre Naruna y Date. Una doncella hermosa escoge a Yuruparí como compañero de fiesta. Así Carumá se convierte en la primera y única mujer de Yuruparí. Naruna, la novia, al ver a Yuruparí tan hermoso quiere casarse con él. Yuruparí le recuerda que sólo debe tener un legítimo esposo y le quita la voz, luego le da a Date su amuleto para que haga olvidar la experiencia a toda la comunidad. Todos olvidan. Naruna se siente tan humillada que se mete en una olla y muere despellejada. Date muere de melancolía. Así se impone la ley de Yuruparí en esa tierra.

Núcleo de Iadié-Calribóbo. Final del ciclo

Iadié sucede a Date. Su jefatura está marcada por una transgresión de las leyes del Yuruparí, pues tiene relaciones sexuales con muchas mujeres al mismo tiempo. Las esposas pelean entre sí por darle un primogénito. Para resolver el conflicto Iadié manda a matar al primer hijo suyo que nace. Las mujeres se rebelan y matan a casi todos los hombres de la comunidad. Sólo se salva uno que otro adolescente que ayudó a su madre. Uno de

Ritual del dabacurí (cosecha) con la flauta llamada yuruparí, fabricada con ramas de palma. Indígenas cubeos del poblado Camutí, caño Cayudarí, en el Vaupés. Fotografía de Diego León Giraldo, 1980.

ellos, Calribóbo, fue elegido *tuixaua* y gobernó muy bien, pues a una edad muy temprana había conocido la ley del Yuruparí.

El ciclo de leyendas se cierra cuando Yuruparí esconde a su mujer Carumá a orillas de un lago y dice que algún día volverá a vivir con ella. Después se despide de su discípulo Caryda y se dirige al poniente: «Ella dejó oír el canto y la música de Yuruparí con tanta dulzura, que Caryda se quedó dormido, y cuando despertó, ya alta la noche, no vio a nadie. Pero aguzando la vista al oriente, vio dos figuras lejanas que parecían seguir el mismo camino, y entonces Caryda se levantó y se dirigió hacia el poniente».

Posibles interpretaciones

Más que una relación de continuidad entre los núcleos, se nota una relación de simultaneidad; Yuruparí, Date y Calribóbo son ejemplos que ilustran un manejo correcto de las leyes del Yuruparí. Los episodios de Pinón y Iadié ilustran las consecuencias funestas del abuso de la energía sexual. Los episodios de Dinari y de Arianda presentan los problemas de comunidades en donde el equilibrio entre lo femenino y lo masculino se ha roto. Las historias de Curán, de Naruna y de Seucy, madre de Yuruparí, previenen al sector femenino para que no intente apoderarse de una zona del conocimiento que le es vedada. Se presenta una tenue relación de continuidad entre la historia de Ualry, en la cual la rebelión de mujeres queda sin resolver, y el núcleo de Arianda, donde se cuenta el regreso de Yuruparí para restaurar el equilibrio.

Estas versiones recogen y sistematizan una preocupación central del hombre de la Amazonia: convivir en equilibrio con el ecosistema que lo rodea. Esta es una relación frágil y complicada y por lo tanto es necesaria la creación de unos paradigmas que le permitan al hombre regular su comportamiento como un elemento más de la biosfera. La sexualidad es una de las categorías vitales que deben manejarse con más cuidado y precisión para no romper este equilibrio. La sexualidad controla el tamaño de la comunidad, las relaciones entre *sibs* (sinónimo de comunidad) de cazadores, pescadores y agricultores. Es decir, tiene un efecto inmediato en las relaciones económicas y sociales del *sib*.

Dentro de la cosmovisión del habitante del Vaupés, el comportamiento sexual no solamente afecta al individuo; afecta, como ya se vio, también a la comunidad y, más aún, a todo el ecosistema. Un control de la energía sexual humana repercute de inmediato en un aumento de la capacidad que la naturaleza tiene para reproducirse: los animales y los vegetales se reproducen más rápidamente. La fuerza sexual es una energía que permea la biosfera y tanto el hombre como los otros seres de la naturaleza son consumidores de esa fuente vital. Un mal uso de esa energía por parte del hombre repercute en un debilitamiento de la naturaleza. De allí la importancia de regular su uso. Reichel-Dolmatoff describe al hombre amazónico presionado constantemente por este dilema: ¿represión sexual o liberación sexual? ¿Cómo encontrar el equilibrio entre esos dos extremos? Estos son los conflictos más agudos que tienen que resolver estas culturas. Escribe Reichel, en su libro *Desana*: «La regla fundamental del cazador es la abstinencia sexual y esta regla pide un nivel de represión que no puede sino llevar a un estado de profunda angustia. Se podría decir que la ley de la exogamia se refiere no solamente a la sociedad, sino también a su complemento simbólico, los animales. El cazador debe ser selectivo y no puede cobrar sus presas arbitrariamente, siguiendo sólo su deseo de comida [...] La represión sexual tiene el doble fin de fomentar mágicamente la sexualidad y la multiplicación de los animales y de controlar al mismo tiempo el aumento demográfico, es decir, regular el número de los potenciales consumidores».

El núcleo de Dinari es un buen ejemplo que analiza esas delicadas relaciones entre las comunidades humanas y la naturaleza. Los hijos de Dinari son causantes de una hecatombe ecológica que repercute en ellos mismos: matan a su propia gente, los pájaros nocturnos.

La versión trabajada por Héctor Orjuela coloca los instrumentos musicales en un lugar privilegiado dentro de la estructura del relato. De nuevo, el profesor Reichel-Dolmatoff nos da una clave importante para su interpretación, según él, los mecanismos del simbolismo desana operan de tal manera que siempre una metáfora va a estar referida al acto de la procreación. Por ejemplo, se concibe la divinidad como un hueso por servir de base o de estructura, y luego al mismo hueso, por ser hueco, se lo relaciona con el órgano sexual masculino. Este



Flautista indígena.
Oleo sobre madera de Luis Alberto Acuña, Archivo Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

tubo conecta los niveles cósmicos visibles e invisibles en un gran acto de copulación, «el hueso-dios es el pene, la parte fundamental de la creación». Los instrumentos son cañas huecas, son hechos de los huesos de Ualry, el *alter ego* de Yuruparí, y se utilizan en ceremonias cuya finalidad es el control de la actividad sexual. Son además instrumentos masculinos que deben permanecer fuera del alcance de lo femenino. Las historias de Curán y de Ualry establecen con claridad estas relaciones.

El payé o chamán amazónico lleva un adorno cilíndrico alrededor del cuello que claramente tiene implicaciones fálicas. El payé es el regulador de esa energía sexual. Por otra parte, el personaje Yuruparí que aparece en el relato se comporta como un payé. Es un guía que da pautas para la relación con la naturaleza y normas de comportamiento estrictas que regulan las relaciones entre los sectores masculinos y femeninos. Las siguientes leyes así lo expresan:

«Que nadie trate de seducir a la mujer de otro bajo pena de muerte, la cual caerá tanto al hombre como a la mujer.

«Que ninguna muchacha que haya llegado al momento de ser violada por

la luna conserve los cabellos enteros, bajo pena de no casarse hasta la edad de los cabellos blancos.

«Cuando dé a luz la mujer, el esposo deberá ayunar por espacio de una luna para permitir que el hijo adquiera las fuerzas que el padre pierde. Durante el tiempo de este ayuno el hombre deberá comer sólo sauba, cangrejos, bejú y ají».

Los instrumentos musicales que aparecen en el Yuruparí tienen trascendencia en todos los niveles de la cultura. Su control no sólo implica poder sobre las esferas inmediatas de la vida de la comunidad, sino que soplar por ellos implica la capacidad de comunicarse con la parte invisible del cosmos y aun con la misma divinidad. Poseer dichos instrumentos y las claves para su manejo implica un poder casi absoluto. Ahora bien, ese poder está reservado al sector masculino y aunque en varios episodios las mujeres desafían ese poder, terminan por ser sometidas a la autoridad masculina.

Masculino y femenino, a partir de esta versión del Yuruparí, aparecen como categorías profundas que organizan el mundo del hombre amazónico. Mujer, agua, pescado y actividades agrícolas funcionan dentro del ámbito de lo femenino. Episodios como la fecundación de las mujeres en el lago (núcleo primero) o el ocultamiento de Carumá, la esposa de Yuruparí en el fondo de un lago, y otros de esa misma naturaleza, ilustran dicha relación. La procreación, la fuerza sexual, la caza, funcionan dentro del ámbito masculino. Los protagonistas masculinos son ejemplo de ello. Reichel-Dolmatoff indica que cada una de estas categorías puede abrirse para incluir tanto a hombres como a mujeres sin alterar la configuración general. En el texto vemos que este es el caso de las relaciones entre el grupo *sib* de Arianda, de características femeninas, y el grupo *sib* tenui, con características masculinas. Sin embargo, la relación masculina es la dominante, pues Curán es dominado por Caminda.

El texto es absolutamente implacable en esta actitud. Todo tipo de intento femenino de inmiscuirse en asuntos masculinos debe ser reprimido de una manera aplastante. Yuruparí aconseja a Caryda lo siguiente: «Y si alguna de ellas no obedece, mátala a la vista de todas, para que esto sirva de escarmiento a sus compañeras».

Los núcleos de Pinón y Calribóbo, al igual que el de Yuruparí, pueden ser interpretados también como episodios que narran el origen de la institución del payé. La versión de Pinón narra una ceremonia de iniciación a esos secretos ocultos. Pinón fuma tabaco, aspira un polvo alucinógeno y ayuna «una luna entera» y de esa manera se prepara para ser un payé.

Yuruparí, Pinón y Calribóbo serían los encargados de dar las bases de una institución eminentemente masculina. Las circunstancias de sus nacimientos y de sus muertes o desapariciones los señalan como intermediarios naturales entre los órdenes visibles e invisibles que rigen el cosmos. Yuruparí es hijo de una virgen y engendrado por zumo vegetal; bajo la forma de Ualry, muere consumido por el fuego; bajo la forma de Yuruparí desaparece en el poniente. Pinón es hijo de humanos y de pájaros y desaparece fundiéndose con la naturaleza. Calribóbo se salva de una muerte general y es escogido para dar continuidad a la ley masculina.

El problema más difícil aparece cuando trata de dársele a este texto una coherencia que abarque todos estos mitos en una sola lectura y que los convierta en una epopeya. Ya se anotó que los nexos que articulan los relatos son tenues y que cada episodio permite una lectura independiente. La articulación proviene no de un elemento organizativo externo, como la mariposa negra que avisa a Yuruparí de la rebelión de las mujeres, sino de las continuidades conceptuales que los mitos mismos expresan: preocupación por la interacción con el medio ambiente, manejo correcto de la sexualidad, división de la biosfera en zonas masculinas y femeninas, origen de instituciones como la del payé. Estos y otros muchos elementos de las culturas amazónicas forman los verdaderos vasos comunicantes que tejen la relación entre los relatos. El mismo profesor Orjuela admite este tipo de lectura cuando dice: «... pero fue a Stradelli a quien correspondió organizar en su traducción los fragmentos dentro de un contexto y darle forma al escrito».

Es necesario decir para terminar que textos como el *Yuruparí* representan el discurso del otro, de ese otro amazónico que también ha plasmado en palabras su visión del mundo, los conflictos de su cultura, su situación de individuo desgarrado por dilemas sin solución. Su discurso, al igual que el del otro europeo, está cargado de belleza, de simetría, de unos atisbos profundos de la condición humana. Entonces, no sólo es legítimo sino indispensable para la vitalidad de la cultura y de la literatura, abrir un espacio de reflexión donde estos textos sean estudiados con todo el cuidado que merecen, donde dejen de ser curiosidades etnográficas para establecer un diálogo de igual a igual, manteniendo su especificidad, con los otros textos de nuestra literatura. Los trabajos de Gerardo Reichel-Dolmatoff sobre los desana y los kogi, las leyendas sobre la literatura oral del Amazonas recogidas por María Luisa Rodríguez de Montes, los relatos ancestrales del folclor Camënt"sa recogidos por Alberto Juajibioy Chindoy, los numerosos trabajos de esta índole publicados por Juan Friede y otras muchas colecciones, junto con estudios pioneros en estas áreas, están marcando una dirección de trabajo que definitivamente tiene que ampliar el horizonte de la literatura colombiana.

Bibliografía

CAICEDO DE CAJIGAS, CECILIA. *Origen de la literatura colombiana: Yurupary*. Serie Humanística, Vol. V. Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira, 1990.

COLBY, BENJAMÍN N. y LORE M. COLBY. *El contador de los días*. Traducción, Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

GOLDMAN, IRVING. "Time, Space and Descent: The Cubeo Example". *Actes du XLIIe Congrès International des Américanistes*, 2 (París, 1977), pp. 175-183.

HUGH-JONES, CHRISTINE. *From the Milk River: Spatial and Temporal Processes in Northwest Amazonia*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

HUGH-JONES, STEPHEN. *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

JUAJIBIOY CHINDOY, ALBERTO. *Relatos ancestrales del folclor Camënt"sa*. Pasto, Fundación Interamericana, 1989.

ORJUELA, HÉCTOR. *Yurupary. Mito, leyenda y epopeya del Vaupés*, con la traducción de la leyenda del Yurupary del conde Ermanno Stradelli. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1983.

ORJUELA, HÉCTOR. *Estudios sobre literatura indígena y colonial*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986.

REICHEL-DOLMATOFF, GERARDO. *Desana. Simbolismo de los indios tukano del Vaupés*. Bogotá, Procultura, 1986.

RODRÍGUEZ DE MONTES, MARÍA LUISA. *Muestra de literatura oral en Leticia, Amazonas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981.

Juan de Castellanos: cronista en verso

María Teresa Cristina

La literatura en la Conquista

Cuando América recién descubierta comienza su nueva existencia histórica sin tener todavía voz propia, acallada inicialmente la de las culturas indígenas, la primera voz que la nombra y la narra es la del conquistador y el misionero, actores o testigos presenciales de la conquista militar y espiritual.

Ya en la segunda mitad del siglo XVI aparecen numerosos escritos cuyo tema casi exclusivo es el del Nuevo Mundo y cuya intención es la de celebrar la hazaña conquistadora, colonizadora y misionera, pero ya desde entonces algunos evidencian un interés por conocer las culturas precolombinas. Los escritos del siglo XVI pertenecen casi todos al género de la crónica. Se trata de obras de innegable valor documental histórico, cuyos autores, en su mayoría españoles, se dirigen a un público peninsular o europeo al que buscan informar y maravillar y que ilustran la visión que el español tiene de América. Siendo la época de mediados del siglo la de mayor actividad misionera en el Nuevo Mundo es también la del teatro misionero.

También de españoles y también de asunto histórico americano son las primeras obras propiamente literarias escritas en el nuevo continente. A partir de *La Araucana* (1569, 1578, 1589), de Alonso de Ercilla, la crónica se transforma para acercarse al poema épico. En la dirección de esta obra surgieron otros poemas épicos sobre la conquista como *El arauco domado* (1596), del chileno Pedro de Oña, *Purén indómito*, de Hernando Alvarez de Toledo, *Argentina*(1602), de Martín del Barco Centenera, *Cortés valeroso* (1588) y *Mexicana* (1594), de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, y las *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos.



Juan de Castellanos. Oleo de Ricardo Moros Urbina. Academia Colombiana de Historia, Bogotá.

Ciudad y mestizaje cultural

A mediados del siglo XVI, apaciguadas las cruentas guerras de conquista, se afianzan los poblamientos y se pone en marcha el proceso de organización administrativa y política. Comienza a desarrollarse un primer embrión de vida urbana. La precariedad de las primeras ocupaciones españolas es sustituida por unos asentamientos más estables que, siguiendo el modelo europeo de vida social civilizada ya por entonces predominante, se organizan en ciudades. Característica de la colonización española fue la forma urbana de asentamiento. Con una política iniciada desde los primeros años del siglo XVI la conquista se consolida mediante la fundación de ciudades.

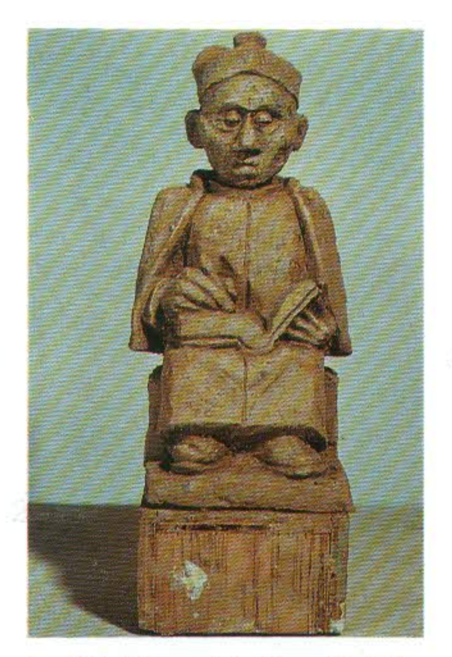
La cultura que va a desarrollarse en las colonias —pero sobre todo la literatura— debe ser entendida a partir del núcleo urbano. Al español, enfrentado a organizaciones sociales tan diferentes de la propia, le es preciso asociarse para protegerse y para imponer su dominio. En América, desde el comienzo, la ciudad viene a ser el ámbito social receptor de los patrones

europeos en el que se afianza y desde el cual irradia la cultura conquistadora. La ciudad, como lugar de habitación del blanco, es el centro del poder metropolitano y local, el centro social, pero también se constituye en el espacio de la civilización frente a lo "no ciudad", como espacio de la barbarie (esquema éste que seguirá pesando sobre la vida americana moderna).

Comienzan a nacer los hijos de los primeros colonizadores. Entre los escritos de los últimos treinta años del siglo XVI los hay ya criollos y, excepcionalmente, mestizos como el inca Garcilaso. En algunas regiones, tal es el caso de la Nueva España, se produce un temprano mestizaje cultural del que pueden verse manifestaciones en las formas de la religiosidad popular, en las artes plásticas y en el teatro misionero. En los autores de la Nueva España se halla reflejada desde más temprano la conciencia de una identidad que es ya americana, no confundible con la del español peninsular. Múltiples factores confluyeron para acelerar este proceso en México: el mayor desarrollo social y cultural de los pueblos precolombinos de Mesoamérica, la mayor importancia económica de estas regiones durante la Colonia, su precoz organización administrativa como Virreinato, la temprana introducción de la universidad y de la imprenta.

La crónica

En el Nuevo Reino de Granada no se dieron algunas de estas condiciones o no se dieron en la misma medida; no hay noticias de un temprano proceso de mestizaje cultural ni de la existencia de un teatro misionero en el siglo XVI. Los primeros escritores criollos aparecen aquí en el siglo XVII, mientras que los primeros escritos conocidos son todos de autores españoles y datan de la segunda mitad del siglo XVI. Se trata de crónicas, muchas de las cuales permanecieron inéditas hasta la época moderna: la *Recopilación historial resolutoria de Santa Marta y Nuevo Reino de Granada*, escrita en 1575 por el franciscano fray Pedro de Aguado; la *Relación corográfica de Popayán*, del agustino Gerónimo de Escobar; la *Historia memorial de la fundación de la provincia de Santafé... 1550-1558*, por el franciscano Esteban de Asensio; cuatro escritos monográficos del fiscal y oidor de la Real Audiencia don Francisco Guillén Chaparro; la obra del capitán Bernardo Vargas Machuca *Milicia y descripción de las Indias* (Madrid, 1599), quien fue además autor



Juan de Castellanos redactando sus "Elegías". Talla en madera de Luis Alberto Acuña. Archivo Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

de un libro contra el padre Bartolomé de Las Casas y de un soneto laudatorio a Juan de Castellanos. Del conquistador y fundador de Santafé se tienen referencias de varios escritos perdidos o de los cuales sólo quedan fragmentos citados por los cronistas posteriores, pero se conservan la *Memoria de los descubridores y conquistadores... del Nuevo Reino*, de 1576, el *Antijovio*, obra de tema no americano escrita en refutación del libro del obispo italiano Paulo Jovio y en defensa de



Gonzalo Jiménez de Quesada, escritor. Oleo de Ricardo Gómez Campuzano, 1927. Academia Colombiana de Historia, Bogotá.

España, y sus *Indicaciones para el buen gobierno* (1549). Según el testimonio de Castellanos, Quesada era aficionado al cultivo de la poesía y defendía el uso de los antiguos metros castellanos contra los modernos metros de imitación italiana.

Entre la crónica y la poesía épica

La poesía es de temprana aparición en el Nuevo Reino de Granada y nace inevitablemente ligada a la tradición literaria española, a las escuelas y tendencias imperantes en la Península desde comienzos del siglo XVI, presentando a la vez innovaciones renacentistas y una persistencia de temas, estilos y actitudes medievales. A la tendencia italianizante pertenecen los primeros documentos conocidos y la primera obra escrita con intención claramente literaria en el Nuevo Reino: las *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos. Como única excepción a la tendencia italianizante, pueden mencionarse las redondillas citadas por Castellanos en las *Elegías*, que atribuye al soldado Lorenzo Martín, compañero de expedición de Quesada y uno de los fundadores de Santafé, gran improvisador de coplas según el uso antiguo.

En el Nuevo Reino, para fines del siglo XVI, ya hay noticias de la existencia de un pequeño grupo de versificadores en Tunja que, a unos treinta años de fundada, es una ciudad próspera que se ha convertido en el primer centro cultural del reino y supera a la aún tosca Santafé. En Tunja se realiza entre 1567 y 1573 la segunda construcción de su catedral, que será la iglesia más suntuosa del Nuevo Reino; la ciudad posee numerosas edificaciones y diversas ricas mansiones en las cuales quedan todavía, como testimonio de los hábitos señoriales de la clase aristocrática local, las exuberantes pinturas al fresco, en estilo grutesco, de las casas del fundador Gonzalo Suárez de Rendón, del escribano Juan de Vargas y del beneficiado Juan de Castellanos.

Juan de Castellanos

En Tunja se desarrolla además una incipiente actividad literaria que no se ejerce a nivel estrictamente individual, sino de grupo. Existe allí un núcleo de personas —clérigos, funcionarios— con suficiente cultura, entre los que descuella el beneficiado. Poseedor de una notable biblioteca formada casi exclusivamente por au-

tores latinos y de una buena educación recibida en el Colegio de Estudios Generales de Sevilla, en donde se acreditó para enseñar gramática y oratoria, realiza en Tunja su temprana vocación de docente y abre un estudio en el que se enseña gramática. En torno a la figura de Castellanos se formó el que puede ser considerado primer cenáculo literario del Nuevo Reino. De la existencia de un pequeño grupo de versificadores, formado por españoles allí avecindados, pero ya también por algunos criollos, da testimonio el cuerpo de poesía laudatoria —toda ella de tendencia italianizante— publicado en los prolegómenos de las cuatro partes de las *Elegías* de Castellanos. De este medio sale la primera y única obra literaria en sentido estricto del siglo XVI neogranadino, la monumental *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos (1522-1607), el primer hombre de letras en quien se conjugan la voluntad de informar con la de estructurar el relato y de hacer utilización poética del lenguaje.

De Castellanos sabemos que llegó muy joven a América y que tras largos años de vida andariega y aventurera en los que fue sucesivamente monaguillo, soldado, comerciante, pescador de perlas y gozador de indias, recibió las órdenes sacerdotales en Cartagena y estableció finalmente su residencia en Tunja (1562), donde transcurrió el resto de su larga vida en ejercicio de su función de cura y con el cargo de beneficiado de la iglesia de Santiago de Tunja; allí —según sus propias palabras—, le fue posible alcanzar su «reposo, con una mediania de sustento», el que, en realidad, no debía ser tan mediano porque por el beneficio le correspondía la pingüe renta de 1400 pesos, con la que, amén de otros negocios, logró acumular una verdadera fortuna que al morir estaba representada en varias casas y solares, 25 esclavos, más de un millar de cabezas de ganado y un conspicuo capital.

Durante los cuarenta y cinco años de su residencia en Tunja, se impone la agobiante tarea de consignar por escrito sus recuerdos personales, los informes de testigos presenciales y toda clase de noticias por él recogidas sobre el descubrimiento y la conquista de las Antillas y del Nuevo Reino de Granada. De esta labor resultó el poema de más monumentales proporciones conocidas en Occidente, cuyas cuatro partes, que llegan a un total de 113609 versos, contienen los sucesos referentes a: Colón, el descubrimiento y la conquista de las islas antillanas; los sucesos de Venezuela y de Santa Marta; la historia de Cartagena y Popayán, de la gobernación de Antioquia y del Chocó; la historia del Nuevo Reino de Granada. De estas cuatro partes sólo la primera pudo ser publicada en vida del autor (Madrid, 1589), quien tenía, además, programada una quinta parte que no alcanzó a llevar a cabo.

Las *Elegías de varones ilustres de Indias*

El título general de *Elegías* que Castellanos da a su obra y a la mayor parte de las unidades narrativas que la componen, debe tomarse en el sentido de la tradición literaria latina e italiana, como composición poética triste y dolorosa; el poeta se centra, por lo general, en la figura de alguno de los "varones ilustres", cuyas hazañas celebra y cuya muerte lamenta; quiere narrar esencialmente los casos dolorosos de la Conquista pero introduce también situaciones divertidas, anécdotas amenas, y falta en estas elegías de Castellanos el tono lírico, nostálgico y adolorido, tan característico del tipo de composición tradicionalmente así denominada; la expresión del dolor, personal o colectiva, asume con frecuencia un tono retórico y convencional, cargado de alusiones mitológicas.

Valor historiográfico

La intención original del autor es eminentemente historiográfica e informativa. Concebida su crónica y redactada inicialmente en prosa, decidió optar por el verso a instancia de amigos y allegados; la sola transcripción de lo ya redactado en prosa fue una labor que le llevó más de diez años. En su intento de alcanzar fama para sí y para las gestas cantadas, animado por el deseo de emular a Ercilla —que se convirtió pronto en modelo de poeta heroico y tuvo varios continuadores en la América colonial— adopta para su materia «basada en hechos célebres y grandiosos», la forma estrófica consagrada por la épica del Renacimiento: la octava endecasílaba usada por Ludovico Ariosto y por el admirado Alonso de Ercilla en *La Araucana*.

El simple hecho de que Castellanos decida sustituir la prosa por el verso es ya un indicio muy significativo de que a la intención inicial meramente informativa se superpone una intención literaria, pero la que el autor manifiesta explícitamente en su obra sigue siendo historiográfica. Su principal objetivo declarado es la fidelidad a los sucesos, «*decir la verdad pura/sin usar de ficción ni compostura*». De ahí sus reiteradas protestas de veracidad, de ahí que continuamente aduzca testimonios y cite fuentes escritas verificables, de ahí que, tal vez como recuerdo inconsciente de la primera versión en prosa, llame también *anales* a sus *Elegías*.

A diferencia de los poetas italianos de la épica renacentista (el mismo



Juan de Castellanos. Grabado de la edición de Madrid, 1589, de las "Elegías de varones ilustres de Indias".
Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.


PRIMERA PARTE,
DE LAS ELEGIAS
DE VARONES ILLVS-
TRES DE INDIAS.
Compuestas por Juan de Castellanos Clerigo, Beneficiado de la Ciudad de Tunja en el nuevo Reyno de Granada.
CON PRIVILEGIO.
[illegible]
En casa de la vi[illegible]ez Impressor de su Mage[illegible] 1589

Portada de las "Elegías", edición impresa por la viuda de Alfonso Gómez, Madrid, 1589.
Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

Torquato Tasso justifica la presencia de la imaginación, la necesidad de las licencias poéticas, de entretejer en la verídica historia elementos novelescos, amores profanos, fábulas amenas), Castellanos rehúsa mezclar realidad y ficción en su poema: «*Pues no se ponen en aquestos cuentos,/fábulas, ni ficciones, ni comentos*».

Se presenta como recopilador, atribuye el valor de su obra al tema más que a los artificios y adornos retóricos:

Ni cantaré fingidos beneficios
...
Como los que con grandes artificios
van supliendo las faltas del sujeto;
porque las grandes cosas que yo digo
su punto y su valor tienen consigo.
...
Que sus proezas son el ornamento,
y ellas mismas encumbran el estilo

Manifiesta inclusive su afán de desmitificar a América, su preocupación por corregir la visión desfigurada y fantaseada de quienes la han presentado como tierra de promisión:

... y en España
como si fuese pura verdad vende
lo que sabemos ser acá patraña:
...
haciéndoles creer que donde vino
dejó montes cubiertos de oro fino.

Pero no siempre el cronista logra permanecer fiel a su intención originaria; aunque califique de "supercherías" y de "boberías" las ingenuas supersticiones de los soldados y califique el mito de las amazonas de «novela liviana», asoma también en Castellanos la dimensión de América como prodigioso espacio de maravillas, asoman reminiscencias de sus lecturas de obras de ficción, abundan las alusiones mitológicas, llega hasta la estilización mitológica de la mujer indígena.

La escasa crítica sobre Castellanos, dejándose llevar tal vez por las reiteradas propuestas de veracidad del autor, por largo tiempo se ha mostrado excesivamente preocupada por el aspecto histórico del poema en el cual ha querido ver su mérito principal; se ha preguntado acerca de la confiabilidad de Castellanos como fuente histórica, descuidando el aspecto literario de la obra o llegando a una completa disociación entre historia y poesía. A este respecto merecen citarse las ponderadas observaciones de Giovanni Meo Zilio:

«Tal vez tengamos que renunciar a la dicotomía metodológica establecida al respecto por Marcelino Menéndez y Pelayo y adoptada por gran parte de los autores sucesivos, vale decir, la distinción entre un juicio histórico y literario acerca del poema. En nuestro concepto, desde que el cura tunjano ha optado, finalmente, por la forma poética, también la materia se ha convertido en poética y como tal debe juzgarse: los sucesos de la historia se han convertido en ocasión de su poetizar...

«A la poesía hay que medirla con el metro de la poesía y no de la historia [...] De esta manera, el tan manido problema de si Castellanos es o no es historiográficamente fidedigno (y eso independientemente de su elección historicista) constituye, para el crítico literario, un falso problema».

Valor literario

Aparte de su innegable valor documental, las *Elegías* evidencian notables méritos literarios que la crítica deberá analizar sin disociarlos del contenido histórico. Evidentemente, se trata de una obra que no puede sino dejar perplejo al lector por varias razones, no siendo la menor de ellas su enorme extensión; por lo tanto, no puede sorprender que haya dado lugar a lecturas y evaluaciones muy divergentes. En conjunto, las apreciaciones sobre su valor literario han sido negativas.

Se ha señalado reiteradamente y con razón la falta de unidad de la obra, el prosaísmo en la expresión, el que Castellanos no sabe aprovechar la rica gama de posibilidades rítmicas del endecasílabo que conserva en él cierta rigidez prerrenacentista, los múltiples ripios, la sintaxis a ratos desaliñada. Pero, a pesar del valor muy desigual de las *Elegías*, inclusive quienes tienden a reducirlas a prolijo prosaísmo y sostienen que «la gran desdicha de este libro es estar en verso», le reconocen a Castellanos su extraordinaria facilidad de versificación, su habilidad métrica, la elegancia y sencillez de su lenguaje, su gran riqueza léxica, su evidente talento como narrador.

La obra es eminentemente narrativa. Castellanos no es el narrador distanciado ante el relato; siguiendo las convenciones del género, al estilo de Tasso y de Ariosto, suele introducir octavas que contienen reflexiones morales o filosóficas, salpica el relato de generalizaciones y sentencias que se desprenden del suceso o del tema,

ELEGIAS

DE

VARONES ILUSTRES DE INDIAS,

COMPUESTAS

POR JUAN DE CASTELLANOS.

DEDICATORIA AL REY DON FELIPE II.

SEÑOR.

Entre las cosas notables, que autores antiguos nos dejaron escritas, hicieron memoria de aquella gran locura de Corebo, cuya cuenta, no estendiéndose á mas número de hasta cinco, presumia contar las ondas del mar y las arenas de sus riberas; y desta misma podria yo ser agora redargüido; pues, en confianza de tan pobre talento como es el de mi ingenio, propuse cantar en versos castellanos la variedad y muchedumbre de cosas acontecidas en las islas y costa de mar del norte destas Indias occidentales, donde yo he gastado lo mas y mejor del discurso de mi vida, presumiendo levantár sus edificios desde los primeros fundamentos, en todos aquellos puertos que conocemos poblados de españoles. Y aun esta osadía fuera tolerable si no me levantara á otro muy mayor atrevimiento, que fué aventurarme á ofrecer y consagrar mis trabajos al felicísimo nombre de vuestra Majestad, en cuyo esclarecido enten-

Dedicatoria de las "Elegías", a Felipe II en la edición impresa en Madrid, 1850. Biblioteca Nacional, Bogotá.

introduce apelaciones al lector, interviene para condenar la violencia o en defensa de la licitud de la conquista, de la misión universal y providencial de España. Sin embargo, a diferencia de los autores citados, Castellanos, actor y testigo de muchos de los sucesos que relata, como ese otro gran cronista de la conquista que es Bernal Díaz del Castillo, al narrar se narra, incorpora muchos datos biográficos que enmarca dentro de sucesos más generales. Al paso que avanza el relato, va avanzando la propia vida del narrador.

A través de Castellanos puede verse la conquista en la doble perspectiva de lo heroico y de lo cotidiano. El relato de los grandes sucesos va acompañado por el de cosas triviales, por el detalle familiar a veces algo picaresco; la entonación épica alterna con el relato en tono menor, ingenuamente malicioso que puede llegar a la ironía o a la autoironía. Hay en las *Elegías* una vena humorística, ya señalada por Antonio Gómez Restrepo, a propósito del episodio del portugués burlado por su india bienamada, vena que este crítico lamenta que el autor no haya cultivado con mayor frecuencia.

Las mejores cualidades de Castellanos son narrativas. Sabe estructurar los episodios, graduar con destreza los pasos que llevan hacia el clímax y el desenlace, sabe crear tensión y distensión dramáticas, sabe introducir el discurso directo en el momento oportuno; es buen observador, hábil en la elección del detalle y en la descripción. Estas cualidades pueden verse en uno de los pasajes mejor logrados, el de la expedición de Jiménez de Quesada, en el que, como señala Eduardo Camacho, Castellanos exhibe gran pericia literaria al dosificar y acumular a través de varias estrofas los elementos de la realidad que van creando un ambiente dramático: naturaleza, fieras, clima, hambre, hasta llevar el episodio a su punto culminante en la protesta colectiva ante Quesada, para luego ir haciendo desaparecer las dificultades y preparar el desenlace. Tras la extenuante travesía llega al campamento de La Tora la buena nueva del hallazgo de señales de vida civilizada y de tierra fértil que hace brotar la exclamación colectiva de alegría en «versos entre los más hermosos con que se haya cantado a América»:

... ¡Tierra buena, tierra buena!
¡Tierra que pone fin a nuestra pena.
Tierra de oro, tierra bastecida,
tierra para hacer perpetua casa,
tierra con abundancia de comida,
tierra de grandes pueblos, tierra rasa,
tierra donde se ve gente vestida,
y a sus tiempos no sabe mal la brasa;
tierra de bendición, clara y serena,
tierra que pone fin a nuestra pena!

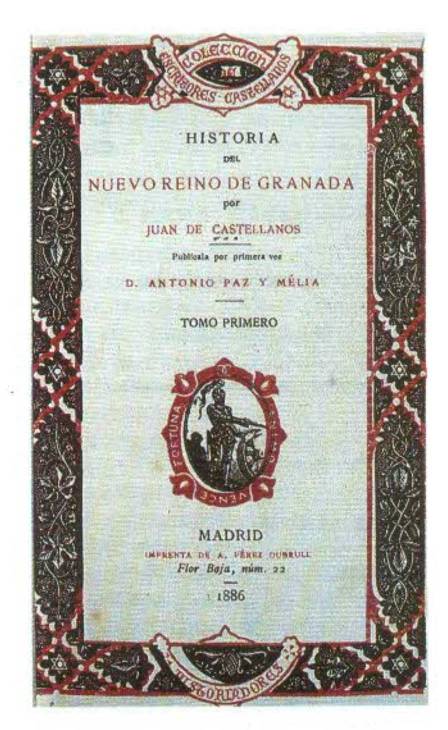
En esta jubilosa exaltación de la tierra rica y poblada percibimos ya, detrás de la voz del conquistador deslumbrado por el oro, la voz del colonizador («*tierra para hacer perpetua casa*»), que se conjuga por boca de Castellanos.

El problema del género

Uno de los juicios más repetidos acerca de las *Elegías* insiste en la falta de unidad y de continuidad de la obra en su conjunto debido a la ausencia de una trama o de un héroe central que unifique las cuatro partes. Esto significa que se quiere buscar la estructura de la obra en la relación entre personaje y acción de las formas narrativas tradicionales, que se quiere reconocer en ella las pautas del poema épico clásico; por lo tanto, la ausencia de estos factores negaría la posibilidad de reconocer las *Elegías* como poema épico. Efectivamente, no hay ni trama ni héroe central; desde esta perspectiva no hay en la obra una sola estructura general sino varias yuxtapuestas y entrecruzadas. En lugar de una trama tenemos la historia en su acontecer cuyo eje es el gran tema de la hazaña americana. No hay distancia épica del narrador ante lo narrado. En lugar de un protagonista y de personajes organizados jerárquicamente según su función dentro de la narración, vemos alternarse una multitud de protagonistas indiferenciados: españoles, indios, capitanes, soldados, figuras famosas y anónimas. El personaje heroico mismo aparece aquí sustancialmente transformado; a diferencia del héroe épico convencional, ya no es un ser paradigmático, encarnación de valores absolutos o dechado de perfecciones, sino un ser humano medio, simplemente hombre.

Pero cabe preguntarse si es lícito forzar la obra de Castellanos dentro de alguno de los géneros tradicionales. Esta resulta del todo incoherente si persistimos en el empeño de juzgarla exclusivamente como historia o según los cánones de la épica clásica.

Si situamos las *Elegías* en el contexto de la historia literaria, podemos ver que por su preocupación historicista continúan la tradición de la épica medieval española, que por su característica fidelidad a los hechos ha merecido ser calificada de «historia poética» por Ramón Menéndez Pidal, y de los romances históricos, fronterizos y noticiosos que, nacidos en el medio de los sucesos que cantaban, en la España de los siglos XIV y XV, continuaron haciendo lo que había hecho la antigua épica: inspirarse en los asuntos nacionales y poetizarlos.


COLECCION DE ESCRITORES CASTELLANOS
HISTORIA
DEL
NUEVO REINO DE GRANADA
por
JUAN DE CASTELLANOS
Publícala por primera vez
D. ANTONIO PAZ Y MÉLIA
TOMO PRIMERO
FORTUNA ... VENCE
MADRID
IMPRENTA DE A. PÉREZ DUBRULL
Flor Baja, núm. 22
1886
HISTORIADORES

Portada del primer tomo de "Historia del Nuevo Reino de Granada", extracto de las "Elegías" de Juan de Castellanos. Madrid, Pérez Dubrull, 1886. Biblioteca Nacional, Bogotá.

Si miramos en cambio hacia adelante y relacionamos las *Elegías* con formas del relato que aparecerán en épocas posteriores, no sorprenderá ya tanto la ausencia de un héroe central pues nos encontramos con un tipo de narración de personaje colectivo con el que está ya muy familiarizado el lector de la novela contemporánea. Castellanos poetiza la historia y adapta las formas genéricas a su tema y a sus personajes.

El rígido historicismo de la poética de Castellanos lo lleva a pronunciarse con cierto desdén acerca del aspecto literario, erudito, y de la ornamentación retórica: sin embargo, por más que quiera proceder «*sin orla de poéticos cabellos*» y sin «*compostura*» alguna, el antiguo estudiante habilitado para la enseñanza del latín no puede olvidar la educación clásica re-

cibida; ésta se manifiesta en recuerdos literarios, en la abundancia de referencias a la mitología grecolatina, pero también en el experto manejo de las figuras y recursos retóricos. Castellanos gusta de incluir versos y epitafios en latín que traduce allí mismo al castellano.

Su lengua poética, además de haberse formado en la tradición clásica latina, debe mucho, como señala Manuel Alvar, al modelo también ya clásico de Juan de Mena en el uso de latinismos, esdrújulos y vulgarismos. En las *Elegías* se entrecruzan distintos niveles de dicción poética: aparece la entonación retórica, solemne y oratoria, y junto con ella el lenguaje coloquial; al lado de las sentencias filosóficas hallamos los refranes y las locuciones populares. En el poema predomina el carácter llano de la narración, un lenguaje casi de conversación que lleva a Meo Zilio a calificarlo de «poema hablado» y a compararlo con «una extensa charla en endecasílabos». Castellanos pone en juego todas sus posibilidades para dar un lenguaje vivo, adecuado a cada momento a sus necesidades expresivas.

Vocabulario de las *Elegías*

Uno de los aspectos más sobresalientes del poema de Castellanos radica en la asombrosa variedad de su vocabulario que se enriquece con acopio de americanismos lingüísticos que aparecen aquí algunos por primera vez y entre los cuales sabe escoger certeramente los que van a perdurar en la lengua española. Demuestra Manuel Alvar, que los indigenismos de Castellanos, como los que quedarán definitivamente incorporados al español, fueron aprendidos en su mayoría en las Antillas, allí donde se realizó el primer contacto entre las lenguas, y que luego, al extenderse la conquista, fueron llevados a otras regiones americanas; de los 155 americanismos de las *Elegías*, 73 pertenecen al complejo antillano (son arhuacos o taínos), pero aparecen además, aunque en menor cuantía, voces caribes, y de otras lenguas indígenas.

Castellanos, como Rodríguez Freyle y los primeros cronistas, cuando tiene que nombrar cosas, elementos naturales, instituciones o costumbres antes desconocidas, recurre directamente a la palabra indígena, o bien alude a ella por medio de perífrasis y de equivalencias o bien adapta una palabra castellana al nuevo contenido americano con cambio o ampliación semántica de la palabra original. En este Nuevo Mundo en donde tiene lugar el contacto entre diversas culturas y donde es necesario nombrar lo desconocido el lenguaje va acriollándose. En este sentido las *Elegías* constituyen un testimonio lingüístico de gran valor para conocer el proceso de adaptación del español a la nueva realidad americana.

Pero las *Elegías*, además de dar testimonio de adaptación lingüística, ilustran —y en ello radica su significación americana— el proceso del conquistador hecho poblador que se amolda al nuevo medio; porque la lengua se va acriollando a la par con los hombres.

Bibliografía

ALVAR, MANUEL. *Juan de Castellanos: tradición española y libertad americana*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1972.

ARANGO FERRER, JAVIER. "Juan de Castellanos, cronista y poeta". *Lecturas Dominicales, El Tiempo* (mayo 8, 1960), p. 3.

ARCINIEGAS, GERMÁN. "Los cronistas". En: *Manual de literatura colombiana*, Vol. I. Bogotá, Procultura-Planeta, 1988.

GÓMEZ RESTREPO, ANTONIO. *Historia de la literatura colombiana*, tomo I. 2ª ed. Bogotá, Imprenta Nacional, 1945.

MEO ZILIO, GIOVANNI. *Estudio sobre Juan de Castellanos*. Firenze, Valmartina, 1972.

OSPINA, WILLIAM. "Poesía de la Conquista". En: *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991.

PARDO, ISAAC J. *Juan de Castellanos. Estudio de las elegías de varones ilustres de Indias*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1961.

ROMERO, MARIO GERMÁN. *Juan de Castellanos. Un examen de su vida y de su obra*. Bogotá, 1964.

La prosa en la Colonia: El carnero

Rafael Humberto Moreno-Durán

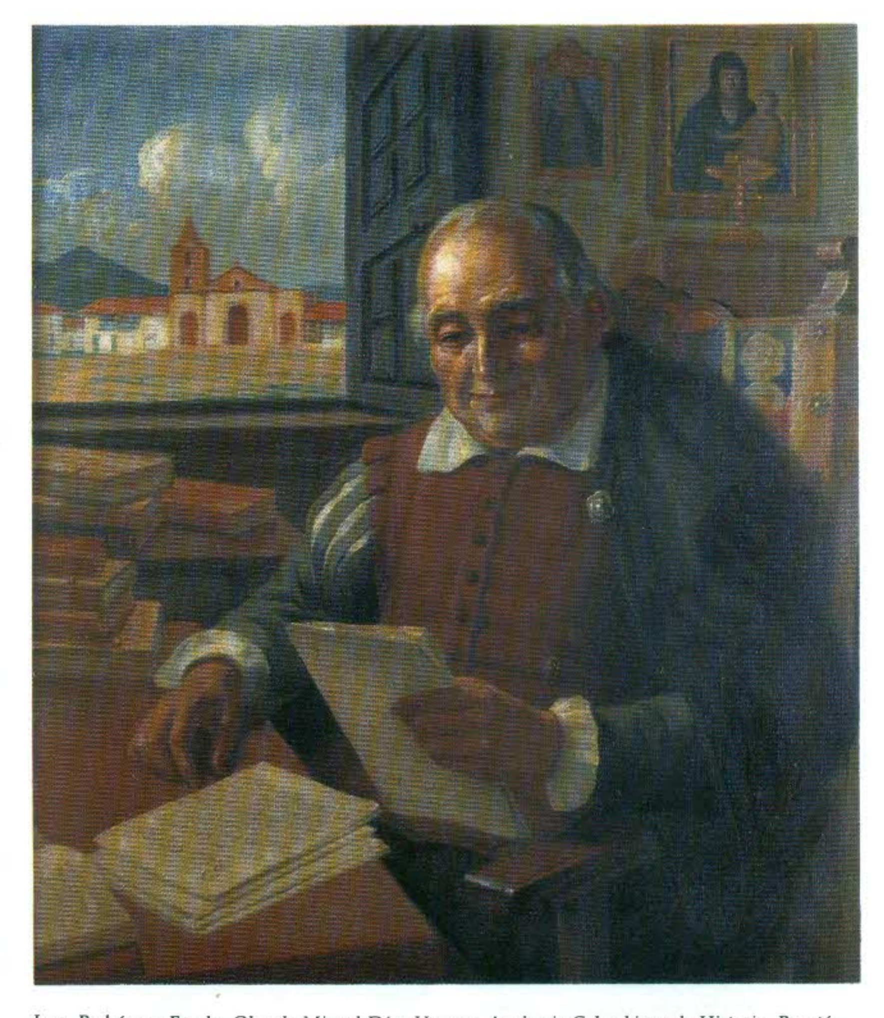
EL CARNERO: CRÓNICA HISTÓRICA Y PICARESCA

Memoria sucinta de los días inaugurales de la nacionalidad, el *Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada,* atribuido a Gonzalo Jiménez de Quesada, señala: «... digo que se gastó la mayor parte del año de treinta y ocho en acabar de subjetar y pacificar aquel Reino. Lo cual acabado entendió luego el dicho Licenciado en poblallo de españoles y edificó luego tres cibdades principales. La una en la provincia de Bogotá y llamóla Santa Fee. La otra llamóla Tunja, del mesmo nombre de la tierra. La otra llamó Vélez, ques luego a la entrada del Nuevo Reino, por donde él con su gente había entrado». Exactamente cien años después de acaecidos los hechos registrados por el probable autor del *Epítome*, Juan Rodríguez Freyle evocó y recreó en *El carnero* la minuciosa consolidación de esas ciudades, no sólo desde su ángulo administrativo y oficial sino —y aquí radica su peculiaridad— desde una perspectiva inusual: la intimidad doméstica y cotidiana de sus primeros habitantes. Por todo ello, si la sinopsis precede con su concisión a la totalidad de la crónica, ésta le ofrece al lector un universo particular, en el que la historia cede su lugar a la confidencia y al chisme, al análisis del comportamiento civil y al sondeo psicológico: un vasto fresco que plasma para la posteridad la condición humana en los primeros tiempos del Nuevo Reino de Granada.

Concebido inicialmente como una crónica por el estilo de las que circularon a su aire en los tempranos días de la Conquista y Colonia americanas, *El carnero* es un libro que, no obstante el propósito de su autor, se resiste a ser ubicado en una nomenclatura específica. El dato histórico —materia prima de la crónica— convive al comienzo con los conatos de una sagaz pericia narrativa, aunque más tarde le ofrece a ésta la primacía de su espacio para subsumirse luego en la cauda literaria que se apodera del texto. Y es precisamente esta naturaleza ecléctica, en la que alternan secuencias históricas y folklóricas, sociales y eróticas, políticas y picarescas, la que le brinda al libro su extraño y sugestivo alcance.

Juan Rodríguez Freyle y su bagaje cultural

Para empezar, el autor y el título mismo de su libro plantean una serie de interrogantes e inquietudes que no han logrado resolver siquiera los más avezados y pertinaces especialistas. En lo que respecta a Juan Rodríguez Freyle, los datos que permiten una aproximación a su biografía son escasos cuando no inexactos. La mayor parte de la información de que se dispone la ofrece el propio autor en su libro diseminada entre diversos eventos y casi siempre como comentario a algún suceso que quiere ilustrar con vocación fehaciente. En cualquier caso, el breve haz de noticias personales de que se dispone constata que Rodríguez Freyle —«de los Freyles de Alcalá de Henares»— nació en Santafé de Bogotá el 25 de abril de 1566. Perteneció a una familia que gozaba de cierto predicamento social, como lo atestigua el hecho de que el propio fundador de la ciudad, el adelantado Gonzalo Jiménez de Quesada, hubiera sido el padrino de una de sus hermanas. Tras cursar sus estudios básicos en la escuela del maestro Segovia —de esta época *El carnero* recoge algunas curiosas anécdotas que

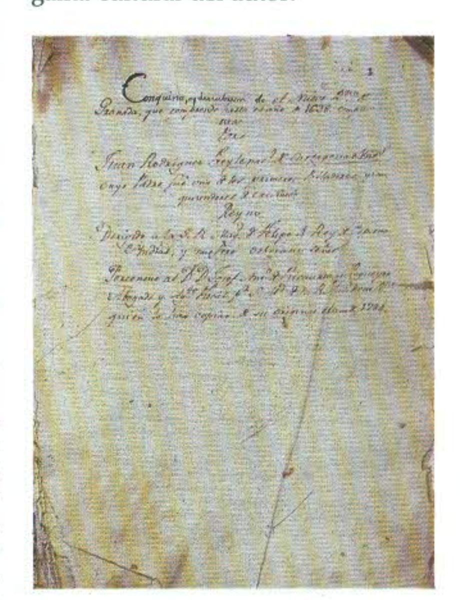


Juan Rodríguez Freyle. Oleo de Miguel Díaz Vargas, Academia Colombiana de Historia, Bogotá.

el autor recrea como contexto de su infancia— ingresa en un seminario de la capital, aunque pronto abandona la vida claustral al descubrir que los hábitos religiosos no son los más idóneos para canalizar sus inquietudes. Y contra los hábitos elige las armas, convirtiéndose así en lo que él llama «razonable soldado», protagonista ideal de toda clase de bizarras empresas. En este sentido, existe fidedigna constancia de que se enroló en diversas partidas para combatir a los indios alzados contra los conquistadores, en particular los timanaes y pijaos, probable emulación de las gestas de su padre, quien militó en las huestes de Pedro de Ursúa contra los indios del norte. Precisamente, una de esas partidas en las que participó el futuro cronista estuvo encabezada por Juan de Borja, presidente a quien Rodríguez Freyle evoca reiteradamente en su libro. Más tarde supo ganarse la confianza del oidor Alonso Pérez de Salazar y consiguió que éste lo llevara consigo a España, en calidad de secretario.

El interés de Rodríguez Freyle por conocer la tierra de sus antepasados fue siempre enorme y de ello dan prueba reiteradas menciones en *El carnero*. Sin embargo, su vida en España estuvo marcada por la penuria y de tal experiencia cabe destacar su heroica participación en la defensa de Cádiz contra los ataques de los piratas ingleses al mando de Francis Drake, según él mismo anota en su libro. Cabe aquí mencionar lo que Darío Achury Valenzuela registra en su prólogo a la edición de *El carnero* de la Biblioteca Ayacucho y que se refiere a las peripecias de los padres de Rodríguez Freyle y la comitiva del obispo fray Juan de los Barrios cuando, en su viaje a América, fueron asaltados por los piratas François Leclerc y Jacques de Sores. En cualquier caso, tras seis años de vagabundeo por tierras castellanas y andaluzas, regresa a su patria y su biografía se torna, una vez más, brumosa. En un largo salto retrospectivo el cronista cuenta cómo, en 1601, se casa con doña Francisca Rodríguez, unión bendecida por fray Bartolomé Lobo Guerrero. Así mismo, hay otras breves referencias a su vida en familia, a problemas jurídicos con un socio por negocios de ganado, litigios zanjados casi siempre con resultados negativos para sus intereses. La muerte lo sorprende alrededor de 1642, seis años después de que su memoria, septuagenaria aunque fiel, hubiera emprendido la evocación de los primeros cien años de la vida pública y privada de una de las urbes más importantes de la América española.

Pero si la vida de Rodríguez Freyle pertenece al ámbito de la conjetura, no ocurre lo mismo con su bagaje cultural, ya que éste puede determinarse con cierta fiabilidad a través de sus citas, parangones y ejemplos, que permiten configurar la imagen de un hombre con una formación superior a la media de la época. La Biblia es tal vez el texto que más cita, particularmente los libros del Antiguo Testamento, de los que se sirve para hacer glosas y comentarios de oportuno alcance. La mitología también se destaca y son múltiples las referencias que en este sentido ofrece *El carnero*. De todas formas, donde mejor sobresale la formación intelectual de Rodríguez Freyle es en el campo de la historia política de griegos, romanos y españoles, materia que ilustra con acierto muchas de sus reflexiones sobre la naciente conciencia civil de los dirigentes del nuevo continente. Plutarco compite con los consejos de Platón para el buen gobierno de la República en tanto que «las doce condiciones» que Marco Aurelio recomienda a los jueces son fielmente enumeradas a fin de no crear ningún vacío en la casuística que le preocupa. También Horacio y Virgilio, entre los latinos, y fray Luis de Granada y Fernando de Rojas, entre los españoles, comparten, *ex abundantia cordis*, una elevada posición entre los clásicos que con mayor frecuencia califican la gama cultural del autor.



Portada manuscrita de "El carnero", copia ordenada por José Antonio de Ricaurte Rigueyro en 1784. Biblioteca Nacional, Bogotá.

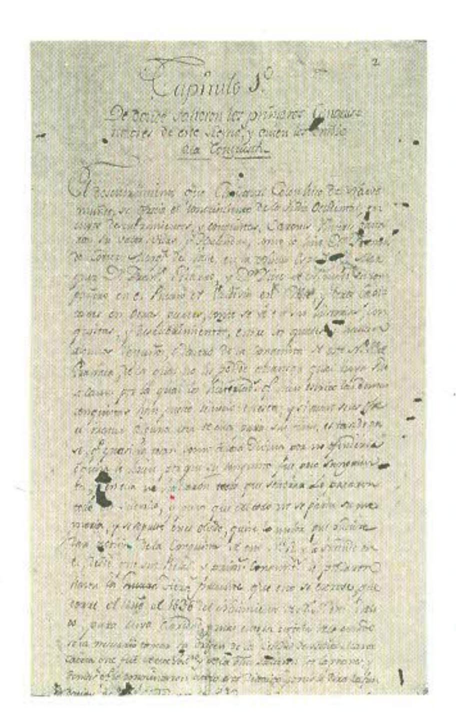
La palabra "carnero"

En lo pertinente al título de la obra de Rodríguez Freyle, basta citar, por simple vía de ejemplo, algunos de sus posibles significados sugeridos por historiadores y críticos de muy diversas tendencias. Según unos, "carnero" es una palabra con la que los santafereños designaban la sepultura, probablemente apoyados en una voz derivada de la latina "carnarium", y con la que daban a entender que a la fosa iban a parar aquellos títulos de falsa nobleza que con toda seguridad y en gran profusión se atribuían los gentileshombres del período colonial americano. El libro de Rodríguez Freyle, ciertamente, parece un sepulcro, ya que el autor consignó en él la lista de apellidos procedentes de la Península, con lo que, de esta forma, revela el verdadero origen de falsas o infladas hidalguías, rotunda prueba de vanidad que el barroco peruano Juan del Valle Caviedes fustiga en un poema satírico en los términos siguientes: «*... así los hombres, brutos incipientes / rinden sus almas, como el carnero / con falsas opiniones aparentes*». También se ha afirmado que "carnero" es el nombre dado a los libros de actas capitulares y cuadernos o archivos judiciales, así como a la calle por donde pasaban los funerales rumbo al cementerio. Así mismo, otra opinión sostiene que la voz "carnero" proviene de la obra de un historiador español, de apellido homónimo, que narró las incidencias de las guerras de Flandes y que tuvo gran acogida popular en su tiempo por mencionar en ella los nombres de muchos antepasados de los lectores. Enrique Anderson Imbert, en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, sugiere una curiosa hipótesis: «En el ejemplo 19 del *Libro de los gatos* (1400-1420) un lobo se mete a monje pero en vez de decir "Pater noster" dice "carnero", y así, muchos monjes, en vez de aprender la regla de su orden, se ocupan del "carnero", o sea de las comidas, vino, vicios mundanos». No falta tampoco la acepción sexual de la palabra, ya que en algunos casos "carnero" hace relación a una excesiva efusividad carnal, tema éste que es una de las constantes del libro, como puede apreciarse a través de los numerosos episodios que registra.

En este aspecto, existe un precedente que consideramos merece ser tenido en cuenta. En el *Libro de buen amor*, el Arcipreste de Hita narra la historia —tan autónoma en el texto de Juan Ruiz como los eventos de Ro-

dríguez Freyle lo son ante el cuerpo mayor de *El carnero*— de «Don Pitas Pajas, un pintor de Bretaña». El pintor, en vísperas de un largo viaje, decide pintarle a su mujer, en el vientre, un corderillo, pero cuando al cabo de dos años regresa descubre con asombro que su corderillo se ha metamorfoseado en un enorme carnero, a su vez pintado por el amante de su mujer. Ante el reproche del marido engañado la respuesta de la mujer es tan admirable como su lenguaje híbrido: «*¿Cómo, monsseñer, / En dos años petid corder non se va fazer carner? / ¡Vos veniesedes templano e trobariades corder!*». Una vez más, como a menudo ocurre con los episodios galantes de Rodríguez Freyle, la culpa de la mujer se traspasa al marido confiado, que con su larga ausencia le abre espacio al amante en los asedios a su cónyuge. Y la voz "carnero", magnificada por la infidelidad —los peculiares cuernos del rumiante, oblicuos y arrugados—, adquiere en el Arcipreste el mismo sentido carnal e incluso sicalíptico de Rodríguez Freyle. Tampoco cabe ignorar aquí cómo una frase en el vientre de la adúltera precipita la tragedia pasional en el episodio de la palomera Olimpia Zuleta, en la novela *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez. El amante de la bella palomera, en un rapto de euforia sexual, escribe sobre el vientre de la mujer la frase «Esta cuca es mía». El amor vuelve a ocuparlos y ambos se olvidan del "graffiti". Esa noche, el marido de la palomera, descubre en el vientre de su mujer el acta de propiedad del amante y liquida a la infiel. En consecuencia, sea el dibujo de un carnero o la palabra "cuca", el sentido sexual, expresamente señalado en el vientre de la mujer, unifica en ambos casos el carácter erótico y clandestino de la acepción "carnero".

De todos modos, la razón por la cual la posteridad bautizó con ese nombre al libro de Rodríguez Freyle continúa siendo una incógnita, pese a las causas que se incoan para justificar esta o aquella teoría en tan debatida cuestión. En realidad, el título original del libro es tan expresivo como el sumario de materias que abarca: *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales del mar Océano y fundación de la ciudad de Santa Fe de Bogotá, primera de este Reino donde se fundó la Real Audiencia y Cancillería, siendo la cabeza se hizo arzobispado. Cuéntase en ella su descubrimiento, algunas guerras civiles*



Primer capítulo de "El carnero", copia del manuscrito de Ricaurte y Rigueyro. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.

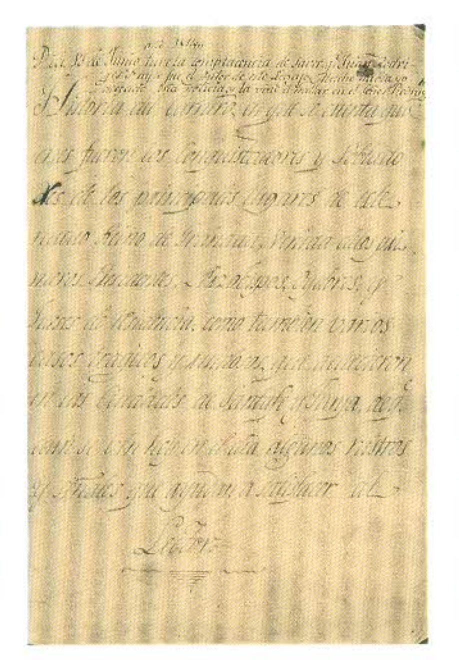
que había entre sus naturales, sus costumbres y gentes, y de qué procedió este nombre tan celebrado del Dorado. Los generales, capitanes y soldados que vinieron a su conquista, con todos los presidentes, oidores y visitadores que han sido de la Real Audiencia. Los Arzobispos, prebendados y dignidades que han sido de esta santa iglesia catedral, desde el año de 1539, que se fundó, hasta el de 1636, que ésta se escribe; con algunos casos sucedidos en este Reino que van en la historia para ejemplo y no para imitarlos por el daño de la conciencia. Compuesto por Juan de Rodríguez Freyle, natural de esta ciudad, y de los Freyles de Alcalá de Henares en los Reinos de España, cuyo padre fue de los primeros pobladores y conquistadores de este Nuevo Reino. Dirigido a las S.R.M. de Felipe IV, Rey de España, nuestro Rey y Señor natural. Este libro, escrito entre 1636 y 1638, circuló en copias manuscritas durante más de dos siglos hasta que, en 1859, Felipe Pérez lo hizo imprimir apoyándose en el ejemplar que poseía el historiador Joaquín Acosta.

En cualquier caso, y de nuevo con la voz "carnero", lo que resulta absolutamente indiscutible es el carácter de sepultura social que singulariza al libro y que parece justificar los citados versos de Caviedes: su irreverencia frente a ostentosas genealogías, su iconoclastia ante heráldicas recamadas de mentiras y argucias, su constante afán de fustigar la entonces precoz manía nacional por encontrar añejas raíces en el pasado personal de cada ciudadano, todo lo cual, en fin, va a parar a la fosa común de una procedencia cuyo linaje no causa vergüenza, aunque tampoco desmedido entusiasmo. Es pertinente señalar aquí un curioso sentido de la voz "carnero". En su comentario sobre *El Apocalipsis de Saint-Sever* —manuscrito francés del siglo XI, que en realidad es un comentario al célebre *Apocalipsis del Beato de Liébana* (Asturias, siglo VIII)— Georges Bataille hace especial referencia a las ilustraciones del texto, una de las cuales (la sexta) se titula "Combate del unicornio y el carnero". Dice Bataille en su explicación: «Esta página es la ilustración del capítulo VIII de Daniel. El profeta, encontrándose en la ciudadela de Susa, percibe visionariamente un chivo unicornio combatiendo con un carnero, uno de cuyos cuernos es más alto que el otro. Según el texto de Daniel, el carnero es el reino de los persas y el unicornio el rey de los griegos. En el curso del combate los cuernos caen y se renuevan, símbolo de la muerte de los reyes» (*Documents*, II). Símbolo de la muerte de los reyes..., ¿acaso no es tanto como decir símbolo de las genealogías que se suceden, símbolo de todo lo humanamente perecedero pero que, entronizado por la majestad del poder, se perpetúa? ¿Qué es *El carnero* si no la crónica de todas estas genealogías y entronizaciones en el Nuevo Reino de Granada? De cualquier forma, las andanadas de *El carnero* debieron cumplir su cometido, sobre todo a la vista de lo que le ocurrió a Juan Flórez de Ocáriz, cuyo volumen segundo de las *Genealogías del Nuevo Reino de Granada* fue secuestrado décadas después por una familia enfurecida a causa del tratamiento que el autor le había dado en su libro.

El propio Rodríguez Freyle, frente a los adalides de la Conquista, comete errores que la historia se ha encargado de revelar sin dilación alguna. En el capítulo primero de su crónica habla del «marqués don Francisco Pizarro», haciéndose eco de los malentendidos que todo aventurero en trance de conquistador difundía por doquier a fin de escamotear el verdadero origen de su persona y de su casta. Si hemos de creer lo que dice Germán Arciniegas en *El Caballero de El Dorado* —libro que, por otra parte, consulta y recrea a menudo algunos de los episodios que constituyen el

magma de *El carnero*—, fácil y explicable sería nuestro estupor al comprobar que el mencionado «marqués» no es más que un bastardo, porquero de oficio, que usufructuó el apellido de su presunto padre, el capitán Gonzalo Pizarro, y quiso sumir en el olvido el nombre de su madre, «la Francisca González, del arrabal de Huertas de Animas». Lo mismo ocurre con Sebastián García Moyano, alias Sebastián de Belalcázar, quien antes de su viaje a América fue un conocido arriero de pollinos. El propio cronista, hijo de Juan Freyle y de doña Catalina Rodríguez, antepone el apellido materno al de su progenitor, trastocamiento nominativo que no deja de ser curioso. Pero aún es más sorprendente lo que ocurre con la familia del Adelantado Gonzalo Jiménez de Quesada —uno de los excepcionales conquistadores con formación cultural reconocida: licenciado en leyes, ensayista polémico y poeta—: se aprecia una larga serie de ardides genealógicos: no obstante provenir su estirpe en línea directa de Sancho Palomeque (en cuyo escudo dizque había dos palomas), sus vástagos se transforman, en Palomeque uno, y, sin saberse por qué, en Pedro Días Carrillo de Toledo, el otro, con lo que el nombre original sufre una ininterrumpida gama de alteraciones hasta quedar finalmente entronizado como Señor de Quesada. Si todo esto ilustra parte de la *petite histoire* de los líderes de la Conquista —y no se nos escapa el hecho de que la ordenación y estructuración legal (esto es, *notarial*) del apellido es una medida relativamente tardía, establecida por los Borbones en el siglo XVIII—, ya podremos imaginar lo que pretendían socialmente los prohombres recién desembarcados o los primeros criollos del nuevo continente.

La manipulación del pasado es una de las armas de mayor alcance con que cuentan los reductos sociales que, a través de la sublimación ideológica de sus ancestros, distraen la atención de los verdaderos problemas de la realidad contemporánea. La legitimación *autoctoritas historiae* del poder ofrece a veces más garantías de predominio que la inmediata significación económica del concepto; al respecto dice J.H. Plumb en su libro *La muerte del pasado:* «Conquistar el poder no es suficiente; hay que asentarlo sobre un pasado seguro y servicial», y eso es lo que han hecho siempre los detentadores de prerrogativas, aun a riesgo de hundirse en vergonzosos exabruptos. La importancia desmitificadora de *El carnero* sobre el balance fiel de los apellidos, oficios y procedencias de quienes desembarcaron en América, no oculta su validez constante e irreconciliable y, al menos en este sentido, el contenido del libro se identifica plenamente con la acepción de sepultura social.



"Historia del carnero". Portada del manuscrito de Yerbabuena, del Instituto Caro y Cuervo, copiado en Tunja por Miguel Espineli en 1810.

Condiciones sociohistóricas de una nueva literatura

Híbridos de testimonio directo del narrador con secuencias apoyadas en fuentes poco fiables y matizadas con ingredientes diversos en los que destaca un declarado aporte imaginativo del autor, son en resumen los elementos que tipifican no sólo un texto como *El carnero* sino también esa curiosa gama de documentos que, desde el mismísimo *Diario* de Colón hasta las extenuantes relaciones de seglares y frailes, inundaron sin mesura alguna la discutible bibliografía de la entonces naciente historia americana. En el período comprendido entre los años iniciales de la Conquista y la mitad de la Colonia, el nuevo continente experimenta un lento proceso de sedimentación cultural en virtud del cual se concilian algunos elementos de la tradición vernácula con los valores que imperaban en la metrópoli.

Hacia la primera mitad del siglo XVI la misión colonizadora ya estaba en marcha en América, y es así como se puede apreciar de qué forma, al lado del aparato jurídico-económico peninsular, ciertas manifestaciones culturales empiezan a gestarse, advirtiéndose incluso un empalme de generaciones: la de los escritores españoles (cronistas y licenciados humanistas) que van a radicarse al nuevo continente (excepción hecha de viajes circunstanciales como los de Mateo Alemán a México o Tirso de Molina a Santo Domingo) y la de los escritores criollos que marchan a España atraídos por razones particulares o por el fasto de la corte metropolitana. El caso de los españoles que se radican en América es frecuente y marca una primera época de producción literaria en el nuevo mundo. Alonso de Ercilla y Zúñiga, por ejemplo, se traslada a Chile y sobre la experiencia de los aborígenes frente a los conquistadores escribe *La Araucana*, poema épico que tuvo una serie de seguidores, de los cuales el más aventajado fue Juan de Castellanos, que se radicó en el Nuevo Reino de Granada, donde redactó su *Elegías de varones ilustres de Indias*, texto en el que daba cuenta de los hechos y figuras de la Conquista en esa parte del continente y cuyas resonancias se advierten en *El carnero*.

Consolidadas las instituciones en América y establecido el centro administrativo en los virreinatos de Lima y México (el Virreinato de la Nueva Granada con sede en Santafé de Bogotá sólo fue instaurado en 1717, ochenta años después de la vigencia de las primeras instituciones que registra *El carnero*), el movimiento cultural se polarizó también en estas ciudades —¿cómo olvidar las *Cartas de las damas de Lima a las de México*, de Rosas de Oquendo?—, en las que habrían de nacer dos de los más grandes escritores criollos que se trasladaron a España: el Inca Garcilaso de la Vega y Juan Ruiz de Alarcón, escritores que, pese a su devoción por los temas americanos, jamás regresaron a sus lugares de origen.

El escaso desarrollo de una literatura en sentido estricto obedeció, entre muchas otras razones, a dos circunstancias: primera, las disposiciones legales de Carlos V (dos en el breve lapso de 1532 a 1543) en virtud de las cuales se prohibía la redacción, publicación y circulación de obras de imaginación pura («libros de romance y materias profanas y fabulosas, ansi como libros de Amadis») y, segunda, la precaria y casi inexistente actividad editorial en América. En el primer as-

pecto es evidente que la coyuntura histórica que Europa vivía en esa época encontró obligadas resonancias en las colonias americanas ya que España (y por ende sus dominios de ultramar) se había convertido en el bastión de la Iglesia contra las doctrinas de la Reforma, enclaustrándose, en consecuencia, en los dogmas y en la ortodoxia de los principios *sub specie aeternitatis* de la escolástica. El propio Rodríguez Freyle en *El carnero* deja testimonio de su "participación" en los encendidos debates que sobre el origen y la naturaleza ontológica de los aborígenes americanos —¿son los indios seres humanos?— protagonizaron en su día Juan de Sepúlveda, el padre Francisco de Vitoria y fray Bartolomé de Las Casas, entre otros, y que ni siquiera cesaron con la aparición de la bula *Sublimis Deus*, del papa Paulo III, gracias a la cual se le otorgó un alma a los indios sólo para que éstos fueran pronto pasto del frenesí evangelizador.

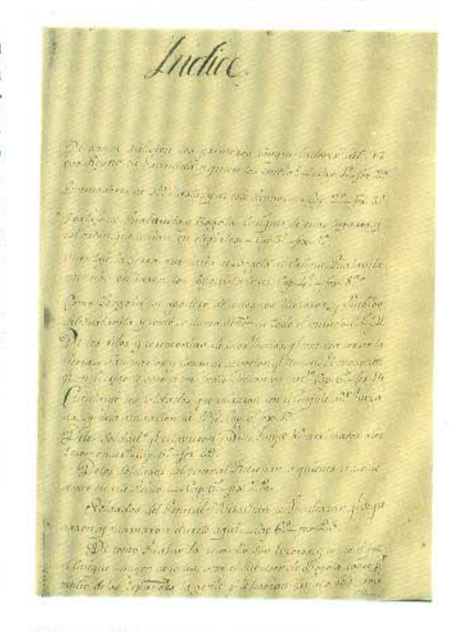
El aislamiento peninsular operó en todos los órdenes, y si en el plano ideológico la metrópoli insistió en permanecer en la edad media, en el económico asumió una perniciosa política mercantilista basada preponderantemente en la acumulación de oro y piedras preciosas provenientes, es obvio, de las colonias, y que pronto dio al traste con la bonanza del flamante imperio. También de este tema se ocupa *El carnero* al registrar, de una parte, la impresionante cantidad de oro que se mandaba a España y que jamás regresaba a América y, de otra, al denunciar la oprobiosa expoliación de los indios en las minas. El historiador Bailey Diffie ratifica el testimonio de Rodríguez Freyle al afirmar que la actual República de Colombia fue la región que más oro produjo en todo el período colonial americano, al punto de que, como también lo constata la investigadora Raquel Chang, sólo a finales del siglo XVI ya se habían extraído 4 155 295 pesos en oro, lo cual significó un mayor incremento de la minería y una mayor explotación del indígena primero y del negro después.

En cuanto a las medidas represivas que en materia cultural impuso el régimen español a sus colonias es pertinente reconocer diversas y fértiles transgresiones: comprobado está, y pese a los riesgos que ello implicaba, que la violación de normas sobre circulación de libros de ficción fue un hecho. De contrabando llegaron a América relatos de caballería y novelas italianas e inglesas que se difundían y comentaban en pequeños círculos, así como docenas de ejemplares de obras como *El Quijote*. Paradójicamente, en mayo de 1590 Cervantes mismo «pide y suplica humildemente, cuando puede a V.M. sea servido de un oficio en las Indias de los tres o cuatro que al presente están vacantes, que es el uno *la contaduría del Nuevo Reino de Granada*, o la Gobernación de Soconusco en Guatimala, o *contador de las galeras de Cartagena de Indias*, o Corregidor de la ciudad de La Paz», petición que felizmente para la literatura universal, le fue denegada. No obstante sucederse estas aisladas violaciones, las disposiciones de la censura cumplieron su cometido en su mayor parte y el aislamiento cultural que sufrió América en estos primeros años fue casi total, al extremo de que el ejercicio literario por excelencia lo constituyó la crónica, ese sobrio género (que algunos entomólogos del hecho literario no vacilarían en denominar subgénero) que, aparte los desvaríos de ciertos frailes, dejó testimonios fidedignos y objetivos. La crónica, sin embargo, y con la tónica de los nuevos tiempos, pronto empezó a superar sus propósitos de exclusiva difusión de hechos de Conquista para abordar aspectos diferentes, como ocurre con Juan Suárez de Peralta y su *Tratado de la caballería de la jineta y brida*, uno de los primeros libros publicados en América sobre un tema mundano.

Del rigorismo histórico al escándalo social

Los cien años transcurridos desde la fundación de Santafé de Bogotá en 1538, hasta 1638, fecha en que el autor pone punto final a su crónica iniciada dos años antes, adquieren en el libro de Rodríguez Freyle una curiosa uniformidad casi de carácter genealógico. Una especie de prefacio histórico —basado en los testimonios de Juan de Castellanos y fray Pedro Simón, entre otros— se extiende del capítulo II al V y brinda un informe más o menos detallado sobre la situación de las comunidades aborígenes antes de la llegada de los conquistadores, particularmente la jerarquía chibcha y las disputas internas entre los caudillos Guatavita y Bogotá y, en última instancia, la intervención del líder Ramiriquí, de Tunja. Superado este informe, el capítulo VI aborda de plano la recreación del coincidencial encuentro de los tres ejércitos que confluyeron en el Valle de los Alcázares y que estaban comandados por los españoles Gonzalo Jiménez de Quesada y Sebastián de Belalcázar, y el alemán Nicolás de Federmann, y que, procedentes de las más diversas latitudes, decidieron fundar en el lugar del encuentro una ciudad («Recibiéronse estos generales al principio muy bien; y dende a poco nacieron entre ellos no sé qué cosquillas, que el oro las convirtió en risa»).

A partir de este capítulo, y tras hacer las relaciones de soldados y bienes que cada conquistador-jefe llevaba, el libro adquiere esa dimensión distinta que, precisamente, es la que le da la peculiar identidad que lo ha hecho célebre. El carácter inmediatamente histórico de la crónica alterna en esta obra, y a partir de estos capítulos, con las incidencias y sucesos más curiosos de unas ciudades que empiezan a crecer en pleno ambiente de hibridación cultural. Sin embargo, pronto se desentiende *El carnero* del rigorismo cronológico y del dato fidedigno sumergiéndose en una empresa de ribetes casi lúdicos en la que la historia —sólo en el capítulo XI su autor decide autodenominarse «cronista»— sirve de telón de fondo a los eventos sociales, es decir, a los relatos en los que el erotismo, la brujería o la violencia constituyen la verdadera materia del asunto. Muestra de la desenfadada actitud de Rodríguez Freyle frente a la historia se da cuando escribe: «... en el año de 1546, digo 56, gobernaba Don Felipe II», sin que se le ocurra tachar la fecha equivoca-


Indice

Indice de "El carnero", inserto en el manuscrito de Yerbabuena. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.

da, dejándola en el texto y con lo cual, para rabia de historiadores, deleite de cazadores de gazapos y beneplácito de literatos, el libro alcanza gravitaciones diversas. Lo mismo sucede cuando, acerca de uno de sus personajes, escribe: «... era su madre, digo su comadre» y continúa su relato sin hacer la menor alteración, con lo que consagra expresamente el yerro. Pese a estas divertidas licencias, *El carnero* nos permite apreciar de qué forma se afianza la jerarquía administrativa del régimen colonial y cómo, tras la visita a la corte de los tres conquistadores que coincidieron en el altiplano andino, el desfile de dignatarios españoles —gobernadores, visitadores, oidores, fiscales, jueces y prelados— aumenta paulatinamente, viéndose incrementado con la fundación de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá en 1549. Al igual de lo que ocurrió en el resto del continente, la Audiencia se vio acompañada siempre de una fauna muy particular de funcionarios y licenciados en leyes que, fieles al espíritu de su profesión, incrementaron las querellas y pusieron los litigios a la orden del día, con lo cual se abrió un amplio campo a las diversas formas de corrupción, particularmente la extorsión y el soborno. El libro registra sobre este tema una gran cantidad de eventos entre los que destaca la corrupción incontrolable del visitador Juan Prieto de Orellana, que se enriqueció a costa de las más aberrantes expoliaciones y cohechos.

Otro caso singular de injusticia administrativa y que, de paso, le sirve a Rodríguez Freyle para escribir uno de sus mejores episodios, es el que vivió el propio presidente Francisco de Sande, quien acusó tendenciosamente de robo al licenciado Andrés Salierna de Mariaca. A punto de morir, el licenciado emplazó al presidente para que, dentro de los nueve días siguientes al de su muerte, comparecieran ambos ante el tribunal de Dios. Murió Salierna de Mariaca y a los nueve días exactos falleció también el presidente. Esta secuencia de *El carnero* nos remite obligadamente a la historia que en el siglo XIV protagonizó Fernando IV, mejor conocido como el Emplazado, rey de Castilla y de León. Según la tradición, el rey promovió el proceso y la muerte de los Carvajales, injusto a todas luces al extremo de que los condenados, en el último momento, emplazaron a Fernando para comparecer ante Dios en el término de treinta días, lapso en el que falleció el monarca.

PROSA EN LA COLONIA

Muerte de Rodríguez Freyle: ca. 1642

Juan Rodríguez Freyle	1566	ca. 1642
Juan Flórez de Ocáriz	1612	1692
Pedro Solís y Valenzuela	1616	1677
Lucas Fernández de Piedrahita	1624	1688
Pedro de Tobar y Buendía	1649	1713

Con la llegada de fray Juan de los Barrios, primer arzobispo, y del doctor Andrés Díaz Venero de Leiva, primer presidente de la Real Audiencia, la jerarquización eclesiástico-administrativa está ya conformada y la crónica cede prácticamente todo su espacio a la relación de sucesos de índole mundana que caracterizan la obra. A partir de dicha jerarquización el elemento específicamente histórico subyace en las anécdotas de *El carnero* y sólo vuelve a ser protagonista del mismo en los capítulos XX y XXI, que cierran el libro y constituyen un par de catálogos que levantan casi a manera de acta fundacional una densa relación de ciudades, villas y pueblos fundados, así como el minucioso y exhaustivo registro de gobernadores, presidentes, oidores y visitadores que ejercieron sus funciones en los albores del Nuevo Reino de Granada.

El escándalo como materia narrativa

Libro singular y para la época insólito, *El carnero* se vuelca a partir del capítulo IX hacia una serie de hechos de diverso cariz y que muy bien pueden constituir una antología de sucesos que ilustran la vida social y política en la Colonia americana.

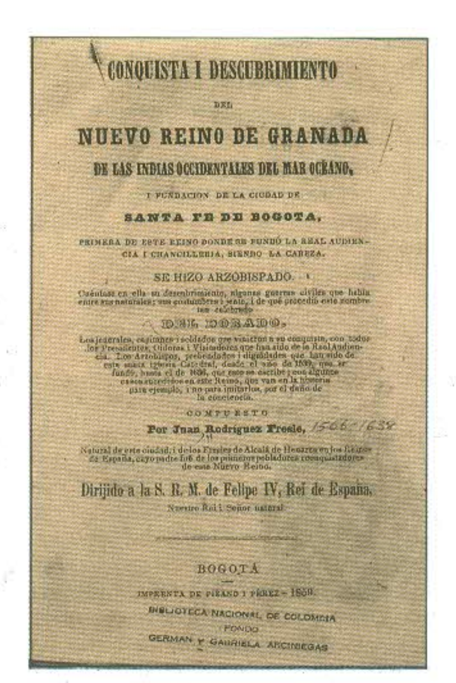
Los cien años que abarca *El carnero* son pródigos en la evocación de los más sórdidos y sonados escándalos (aunque no faltan los incidentes divertidos que el autor eleva a una dimensión única gracias a su extraordinaria ironía y acendrado humor) que conmovieron la joven pero flamante sociedad del nuevo mundo: secuencias de hechicería de impresionantes alcances; hazañas picarescas de no siempre amables desenlaces; levantamientos de indios y sometimientos no muy ortodoxos ni clementes; tercerías celestinescas con o sin el habitual cónyuge burlado; emplazamientos de difuntos; robos y extorsiones sin límites ni monto establecidos; torturas y ajusticiamientos a granel; lluvia de pasquines y querellas infames; fratricidios y venganzas por motivos de honor; fugas, raptos y conciliábulos nocturnos; fastos y solemnidades de difícil ponderación; y, en lugar preponderante y con sordina barroca, la lenta y callada instauración de un estilo: el de la ciudad que crece afianzándose e imponiéndose a través de esa arquitectura mestiza que poco a poco se hace con el escenario en el que, como cumpliendo un pacto, coincidieron en su día tres de los más adustos conquistadores de ultramar.

Testigo excepcional de algunos de estos hechos es el propio Rodríguez Freyle, quien echa mano de su memoria para darle contexto biográfico a lo que narra. De esta forma, cuando sólo contaba nueve años de edad y se dirigía a la escuela, atraído por los gritos de una mujer, contempla el cadáver del presidente Francisco Briceño. Otro cadáver que el niño observa es el de Juan de los Ríos, asesinado, celos mediante, por Andrés Cortés, de Mesa y Andrés de Escobedo, con lo que las primeras visiones del primer narrador de la literatura colombiana son cadáveres y componendas pasionales, sobre un agitado marco urbano, trazo premonitorio de una bien surtida tradición. De otra parte, el curioso escolar es testigo de una de las anécdotas más divertidas y tan hábilmente narrada que, de suyo, constituye un cuento literariamente autónomo. Dicho cuento, que podríamos titular *Las peripecias de Roldán el Temerario*, recrea las estratagemas de que se vale Juan Roldán para burlar al visitador Juan Bautista Monzón, empeñado en interceptar las cartas del presidente Lope de Armendáriz. Roldán, como si encarnara por anticipado las glorias de Miguel Strogoff, hace lacrar dos cartas presidenciales, una falsa y otra verdadera. Porta la falsa y cabalga hasta la ciudad de Honda, donde el correo es detenido y encarcelado por los alguaciles de Monzón, a quienes, no obstante su difícil situación, logra convencer para que lo dejen libre y, merced a una astucia impresionante, se hace incluso aprovisionar de víveres y una canoa. La carta verdadera, previamente entregada a otro correo, libre

de toda sospecha, supera los controles del visitador Monzón y llega a su destino.

La cuestión del género

Es preciso señalar que la mayor parte de las historias que registra *El carnero* responden a una sorprendente peculiaridad narrativa, al punto de que, extraídas del contexto, bien podrían configurar un volumen unitario y ameno. Sobre esta cuestión hay que anotar el interés de los investigadores por dotar a tales historias, no sólo de un apelativo específico, sino también de una estructura morfológica propia. El rosario de nombres es tan vasto como las hipótesis vertidas y tal profusión abarca nomenclaturas convencionales como "cuentos", "fragmentos", "relatos" y "ficciones"; términos más difusos y exóticos como "excursos", "tradiciones" (*avant la lettre*), "Kasus", "memorabiles"; y, por último, italianismos francamente espantosos como "historielas". Descontada la circunstancia de que Rodríguez Freyle fue por encima de todo un cronista, apegado fundamentalmente a la realidad de unos hechos a los que su curiosidad y humor otorgan un clima propio, lo de menos es la invención de un nombre para tales registros, ancilares por completo de la historia que narra. Por todo ello, preferimos hablar de *eventos* cuando no de *sucesos*, algunos de los cuales cobran cuerpo en una relación tan vasta como narrativamente precursora.


CONQUISTA I DESCUBRIMIENTO

DEL

NUEVO REINO DE GRANADA

DE LAS INDIAS OCCIDENTALES DEL MAR OCÉANO,

I FUNDACION DE LA CIUDAD DE

SANTA FE DE BOGOTA,

PRIMERA DE ESTE REINO DONDE SE FUNDÓ LA REAL AUDIENCIA I CHANCILLERIA, SIENDO LA CABEZA.

SE HIZO ARZOBISPADO.

DEL DORADO,

COMPUESTO

Por Juan Rodriguez Fresle, 1566-1638

Natural de esta ciudad, i de los Fresles de Alcalá de Henares en los Reinos de España, cuyo padre fué de los primeros pobladores i conquistadores de este Nuevo Reino.

Dirijido a la S. R. M. de Felipe IV, Rei de España,

Nuestro Rei i Señor natural.

BOGOTÁ

IMPRENTA DE PIZANO I PÉREZ – 1859.

BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA

FONDO

GERMAN Y GABRIELA ARCINIEGAS

Primera edición de "El carnero", realizada por Felipe Pérez. Bogotá, Imprenta de Pizano y Pérez, 1859. Biblioteca Nacional.

Historias de crímenes pasionales

De todo el universo registrado y explayado por Rodríguez Freyle destacan sobre todo las decenas de crímenes pasionales de compleja factura en los que intervienen oidores, capitanes, frailes, el inevitable marido y, en el lugar más cómodo de la inmensa cama, el ya proverbial entusiasmo erótico de la mujer criolla.

Historia de Inés de Hinojosa

De la pluralidad de anécdotas que en este aspecto ofrece la lectura de *El carnero*, bastaría sólo una para ratificar su importancia en las letras americanas y justificar y perpetuar su influjo en promociones enteras de escritores. Sirva para comenzar un singular ejemplo, convertido en un gratificante motivo para bucear en pos de la arqueología social que funda nuestra idiosincrasia.

Tunja —la muy noble y muy leal ciudad aureolada heráldicamente por el águila bicéfala y las granadas de oro— fue el escenario donde Inés de Hinojosa protagonizó uno de los más encendidos escándalos de la Colonia, al extremo de que casi al mismo tiempo la literatura optó por recrear las incidencias más notables del mismo. Los hechos ocurrieron en 1564, apenas 25 años después de fundada la ciudad, aunque muy pronto la historia se tornó leyenda entronizada por la escritura de los cronistas, tal como se advierte en el capítulo X de *El carnero*, de Rodríguez Freyle. En efecto, el autor santafereño, nacido dos años después de los acontecimientos, recoge para la posteridad los pormenores de la ávida pasión de doña Inés, pasión extrema que habría de precipitar una tragedia de múltiples implicaciones. Y para que la historia no carezca de un marco idóneo para su recreación, el autor evoca los diez años de buen gobierno de Andrés Díaz Venero de Leiva, quien, conmovido por los hechos, se desplaza a Tunja, sustancia la causa y sentencia a muerte a los inculpados.

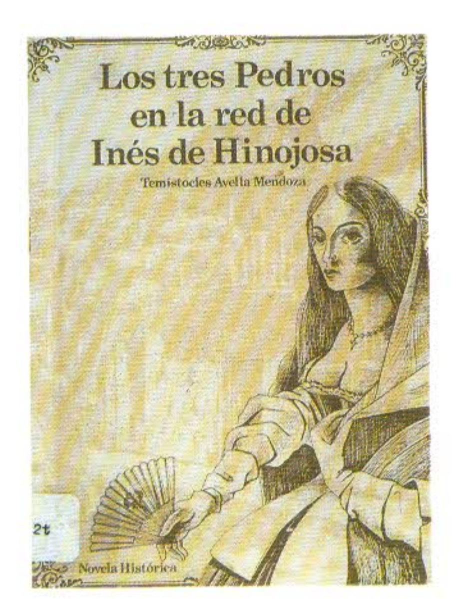
La tragedia se había incubado poco antes en Carora, donde doña Inés, cansada del derroche e infidelidades de su marido, Pedro de Avila, planea su muerte, en connivencia con su amante, el bailarín Jorge Voto. Tras un discreto interludio, la viuda y el bailarín se reúnen en Pamplona, donde se casan, y más tarde se instalan en Tunja, urbe en la que los sucesos adquieren tal magnitud que incluso parecen desbordar la imaginación del más enfebrecido cronista. Pronto se cansa doña Inés de los afectos de su marido y cómplice y, cautivada por los requiebros de Pedro Bravo de Rivera, su vecino y nuevo amante, opta por reincidir en la fórmula emancipadora: Jorge Voto cae asesinado, pero esta vez el crimen es descubierto y quienes urdieron la trama no escapan de la justicia. Rodríguez Freyle, en una muestra de inusual pericia expositiva, recoge todos los detalles de la anécdota y los revive en un fragmento magistral, indudable prolegómeno de la narrativa continental. Gracias a su peculiar visión de los hechos, el autor nos lega el retrato de doña Inés, «mujer hermosa por extremo y rica», uno de los caracteres más fascinantes y perdurables de la vasta galería que habita las letras americanas y sobre el cual se han volcado poetas, novelistas y pintores, e incluso moralistas de última hora, como el propio autor, quien desde su senectud no puede menos que censurar lo que ya no puede disfrutar: «¡Oh hermosura! Los gentiles la llamaron dádiva breve de la naturaleza, y dádiva quebradiza, por lo presto que se pasa y las muchas cosas con que se quiebra y pierde. También la llamaron lazo disimulado, porque se casaban con ella las voluntades indiscretas y mal consideradas. Yo les quiero ayudar un poquito. La hermosura es flor que mientras más la manosean, o ella se deja manosear, más presto se marchita».

Recreaciones de la historia de Inés de Hinojosa

Trescientos años después de los hechos de Tunja, en 1864, el escritor boyacense Temístocles Avella Mendoza recrea la historia en su novela *Los tres Pedros*, publicada por entregas en *El Mosaico*, de Bogotá, entre el 2 de abril y el 16 de julio de 1864. Lo curioso es que aunque la novela de Avella se apoya en la anécdota inmortalizada por Rodríguez Freyle en el capítulo X de *El carnero*, este texto sólo había sido publicado cinco años atrás, en 1859, gracias a la gestión editorial de Felipe Pérez. ¿Conocía Avella Mendoza esta versión? De no ser así, ¿hasta qué punto la memoria popular guardó durante trescientos años las

incidencias de la trágica pasión de doña Inés? Obviamente, los sucesos fueron tan aireados que los libros del Cabildo de Tunja, actas, cartas y otros documentos multiplicaron la historia, amén de romances y poemas, repertorio que sin duda acrecentó el interés de Avella Mendoza por el tema, al extremo de recrearlo bajo el registro de "Novela histórica. Crónica del siglo XVI", cuando el autor apenas contaba 23 años de edad. Esta es la versión que en 1979, con el título *Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa* editó Vicente Pérez Silva, con un prólogo esclarecedor y bibliográficamente imponderable, reproducido en una nueva edición realizada por Tercer Mundo (Bogotá, 1987).

La historia de Avella Mendoza sigue la pauta del texto de Rodríguez Freyle, aunque en algunos aspectos se desmarca de la anécdota inicial, con lo cual justifica su iniciativa como novelista. Tal vez el aspecto de mayor autonomía narrativa sea el que tiene como eje a Pedro de Hungría, un personaje misterioso e inasible en la crónica del santafereño pero que en la novela del boyacense se arroga atributos de protagonista. Ciertamente, Pedro de Hungría es un híbrido de detective *avant la lettre* y de mago dieciochesco, por el estilo de Balsamo, ese Conde de Cagliostro cuyas artes cautivan no sólo a los incrédulos sino también a las mentes más lúcidas del siglo de la Ilustración. Avella Mendoza, cuya formación positivista es evidente, se encarga de desmontar con argumentos empíricos lo que para los personajes de la trama y ciertos lectores es magia y esoterismo, tal como sucede con las representaciones con que el "nuevo Melquisedec" deslumbra a sus huéspedes. En efecto, Pedro Bravo de Rivera, Jorge Voto y su mujer, doña Inés, así como Juana, la sobrina, no dan crédito a lo que Pedro de Hungría despliega ante sus ojos: tres apariciones fantasmagóricas en las que, en su orden, todos ven la llegada de Colón a la isla de San Salvador, a continuación la inmersión de un indio cubierto de oro en las aguas de Guatavita y, por último, la muerte de Sugamuxi y el incendio del templo sagrado: de alguna forma, tales motivos aparecen ya en el sustrato anecdótico de *El carnero*. Sin embargo, es la cuarta representación la que promueve el pánico entre Jorge Voto y su mujer: la limpia transposición en imágenes de la muerte de Pedro de Avila, en Carora, así como la voz que los asedia y persigue: la técnica de



Portada de "Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa", novela de Temístocles Avella inspirada en "El carnero". Sogamoso, 1979.

Pedro de Hungría remite a la hamletiana preocupación de atrapar en el escenario la conciencia de los asesinos. Ahora bien, todo este montaje, concebido cinematográficamente treinta años antes de que lo internacionalizaran los hermanos Lumière, es explicado por el narrador merced a la *ratio* positivista: un ingenioso juego de luces y cuadros, apoyado en una extraña lámpara camuflada en el recinto e imperceptible para los atónitos testigos, consigue alterar la conciencia criminal de Voto y su mujer.

La obsesión técnica de Avella Mendoza también se pone de manifiesto en otras secuencias, bien a través de explicaciones racionales, bien a través de metáforas, como sucede con el comentario tras la estocada fatídica que mata a Jorge Voto: su cuerpo se conmovió «como al contacto de una pila de Volta», o cuando el autor compara la velocidad del caballo en el que huyó Pedro de Hungría con «los secretos del vapor doscientos años antes de su invención». Pero si la preocupación técnica subraya buena parte de la poética narrativa de Avella Mendoza, también se advierte una curiosa anticipación simbolista en el plano de ciertas situaciones: el presentimiento que sacude a Inés de Hinojosa cuando, al acercarse a su ventana, advierte «un fantasma que agitaba cien brazos hacia ella, como si quisiera atacarla y envolverla en sus largas extremidades»: es el árbol de la calle, donde a la postre será ahorcada. Este dato, como la recurrente ave negra que preanuncia la tragedia en *María*, de Jorge Isaacs —novela publicada tres años después de la de Avella Mendoza— o el fúnebre búho instalado en el árbol donde será ahorcado el Zarco, en la novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano, constata un anticipo simbolista, en los tres casos preludio de un desenlace trágico.

Mención aparte merece la fascinación que Inés de Hinojosa ejerce sobre todos los autores que la evocan, desde la inicial devoción que, pese al aparente dicterio, despertó en Rodríguez Freyle: «Con razón llamaron a la hermosura "callado engaño", porque muchos hablando engañan, y ella, aunque calle, ciega, ceba y engaña». Vicente Pérez Silva, en su prólogo, recoge una serie de comentarios sobre la belleza de doña Inés —quien, por otra parte, no se apellidaba Hinojosa sino Manrique, según afirma el historiador Ulises Rojas— y gracias a ellos puede trazarse un retrato que resulta arquetípico y que da pie a una iconografía inconfundible. Avella Mendoza nos la presenta como una hermosa morena de treinta y cuatro años, «de alta estatura, talle de amazona, contornos llenos y formas voluptuosas». Herminia Gómez Jaime de Abadía, citada por Pérez Silva, dice: «Su extraña hermosura debía remover hondamente las fibras de algunos corazones y hacer temblar otros con misterioso temor», e insiste en subrayar su «palidez alabastrina, que nada tenía de enfermiza, y antes bien, era su mayor atractivo; sus finas cejas negras tenían una movilidad inquietante, y su opulenta cabellera intensamente oscura cortaba con sombra la blancura de su tez, en que lucían sus labios de un rojo inverosímil». Sin embargo, quien mejor se aproxima a la etopeya del personaje a través de su leyenda es el poeta Roberto Liévano, en un texto que Pérez Silva evoca con evidente entusiasmo:

Desnudos corazones a tu capricho estrujas
y aquel a quien tus manos inconstantes /apenas
acarician, al vértigo de la muerte /condenas,
pues son tus garras crueles como vivas /agujas.

Criolla de sangre cálida que a todas /sobrepujas;
Agripina, Cleopatra, fina Friné de /Atenas.
Un zumo de cantáridas circula por tus /venas
y hay fulgores siniestros en tus pupilas /brujas.

Los hombres por tus besos desnudan sus
/puñales...
(¿Qué filtros hechiceros la lujuria pondría
entre tus labios húmedos de pecados
/mortales?).

Mas no te satisface su amor múltiple y
/vario;
y gira como en danza lúbrica todavía
tu cuerpo voraz, péndulo del árbol
/legendario.

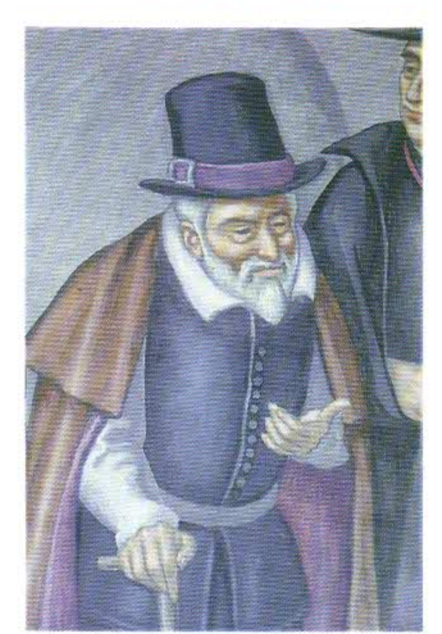
El propio novelista Avella Mendoza claudica al final de su historia y no puede menos que reconocer una abierta admiración por doña Inés: «No todo era maldad en aquella mujer: en sus ojos habrían podido encontrarse todavía algunas lágrimas, y de su corazón habrían podido arrancarse todavía algunos ayes. Las mujeres nunca son bastante indolentes para carecer de sentimiento». Incluso parece exculparla: «He ahí a la mujer con todas sus debilidades y todas sus inconsecuencias: empuña y aplica al combustible la tea incendiaria, y no pocas veces es la primera que se arroja para apagar una nube en sus formas, no siempre conserva un sello en su carácter». Esta mujer, esta historia, esta evocación de un fascinante principio femenino vigente desde las agitadas noches de la Colonia tunjana es la que vuelve a renacer gracias a la óptica de Próspero Morales Pradilla, en su novela *Los pecados de Inés de Hinojosa*.

Ya mitificado el referente humano de la protagonista, el autor traza las minucias del hábitat, sus costumbres más íntimas y los pormenores del entorno, la cotidiana arqueología de una época que se empeñaba en permanecer secreta y que al fin se impone merced a una reconstrucción devota y certera. Por todo ello, bajo la advocación de doña Inés, es Tunja la que nos ofrece el otro rostro de su historia diaria, urbe de la que con exacto casticismo alguien dijo: «Lo bueno de esta ciudad pacata es que nadie sabe cómo amanecerá mañana y, mientras tanto, se puede joder según nos venga en gana». El infinitivo *joder* es incitante y perturbador y todo su sentido peninsular es el que reivindica el agitado prontuario erótico de Inés de Hinojosa, cuya voluntad de vida y su encendida convicción de otorgarle rostro y cuerpo a la pasión la convierten en la figura tutelar de una tradición que, a pesar de su leyenda, no ha dejado entumecer las fibras del instinto.

Tan rica en historias como en bienes materiales, Tunja ya había sido señalada por el autor del *Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada* como centro de ávidos intereses: «La tierra de Tunja es más rica que la de Bogothá, aunque la otra lo es harto, pero oro y piedras preciosas y esmeraldas, siempre lo hallamos mejor en Tunja». En cuanto al inquieto hembrerío que anima las frías noches del altiplano, doña Inés goza con prolegómenos honrosos: «... digo que la disposición desta gente es la mejor que se ha visto en Indias, especialmente las mugeres tienen buena hechura de rostro y bien figuradas, no tienen aquella mala manera y desgracia que las de otras indias que habemos visto, ni aun son en la color tan morenas».

Otras historias otros escándalos

Lo ocurrido en Tunja, capital cultural de la Colonia neogranadina —no en vano allí residieron y escribieron, entre otros, Juan de Castellanos, Hernando Domínguez Camargo y la monja Josefa de la Concepción del Castillo y Guevara—, remite nuestra atención a otro sonadísimo escándalo en el que la inteligencia de la mujer la libera de toda sospecha: en ausencia de su marido, una mujer se entrega generosamente a sus galanes al extremo de quedar embarazada; pero, ante el inesperado regreso del cónyuge, contrata los servicios de la negra Juana García, una hechicera que resuelve el enredo de forma tan eficaz que la culpa de la adúltera termina por comprometer al confundido esposo (IX).



Juan Rodríguez Freyle. Detalle del friso de escritores colombianos pintado por Luis Alberto Acuña para la Academia Colombiana.

—El caso de doña Inés de Hinojosa nos hace evocar otro, que tuvo por escenario a Santa Marta. La bella Luisa Manjarrés mata y entierra al hijo que tuvo de su amante Esquillus y, acto seguido, trama la muerte de Isabel, la esposa de su fornicador, con tan mala suerte que precipita su desgracia. Luisa le envió a su rival un plato de «berenjenas envenenadas» con el secreto propósito de quitarla de en medio, pero fue Esquillus quien —como recuerda con humor Germán Arciniegas—, por lo visto bastante afecto a las solanáceas, las devoró, pasando pronto a mejor vida. De inmediato se inicia causa criminal contra Luisa y su padre no tiene más remedio que disfrazarla de mancebo haciéndola huir a Cartagena, primero, y luego a Santafé, con lo que, a su manera, recrea las aventuras de Catalina de Erauso, la novicia donostiarra que sirvió de modelo a *La monja alférez*, de Thomas de Quincey.

—El oidor Andrés Cortés de Mesa planea, con la ayuda de Andrés de Escobedo, la muerte de Juan de los Ríos, amante de su mujer, Ana de Heredia, hermosa dama a quien el oidor no vacila en "prestar" a su cómplice con el fin de ganarlo por tan deliciosa vía para su causa. El crimen se lleva a cabo y los dos asesinos mutilan el cadáver remitiéndole a la mujer las orejas, «las narices», el corazón y los genitales de su amante. Al reconocerlos, doña Ana «hizo grandes extremos» y se enclaustró en su casa (XII).

—El adulterio de la mujer del licenciado Gaspar de Peralta con su amante, Francisco de Ontanera, da pie para que se planteen una serie de pesquisas de la más pura raigambre policíaca, al punto de que una muerte resuelve inopinadamente la situación planteada en el relato (XV).

—Doña Luisa Tafur, de común acuerdo con su hermano y su amante, Diego de Fuenmayor, decide asesinar a su marido, un tal Francisco Vela (XVIII).

—Un individuo que era «más cruel que tigre de Hircana, más que can de Getulia, más que osa de Libia», liquida a su mujer sólo porque la sorprendió a solas con un fraile (XIX).

—Francisco Martínez Bello asesina a su esposa, doña María de Olivares, por negarse ésta a matar a su hija, una niña hija de ambos. Una niñera negra denuncia al asesino y éste es condenado a morir en la horca (XIX).

meses i aun mas posó en su casa Don Juan Valles, pri mer obispo de Popayan, que vino a seguir un pleito e esta Real Audiencia. Fué quinto obispo de Santa Mar ta i primer Arzobispo de este Nuevo Reino, aunque n pudo recibir las bulas de esta merced, por ser ya muer to, como queda dicho.

CAPITULO X.

En que se cuenta lo sucedido durante el gobierno del doctor Venero d Leiva. Su vuelta a España. La venida de Don frai Luis Zapata de Cárdenas, segundo arzobispo de este Nuevo Reino, con la venida del licenciado Francisco Briceño, segundo presidente de la Real Audiencia, i su muerte.

Gobernó el doctor Andres Díaz Venero de Leiva est Reino tiempo de diez años, con grande cristiandad Doña María Dondegardo, su lejítima mujer, mujer va lerosa, le ayudaba mucho a las obras de caridad, porqu nadie salió de su presencia desconsolado. El president mantenia a todos en paz i justicia; ponia gran calor e la conversion de los naturales, mandándolos poblar jun tos en sus pueblos, fomentando las iglesias de ellos Envió un oidor de la Real Audiencia a visitar la tier ra i a dar calor a la poblazon de los naturales, i a de fenderlos i desagraviarlos. Fué mui agradable el tiemp de su gobierno, i llamáronle el "siglo dorado." En est tiempo sucedió en la ciudad de Tunja la muerte de Jor je Voto, que le mató Don Pedro Bravo de Rivera, en comendero de Chivatá; i a este negocio fué el presi dente en persona a aquella ciudad. En esta sazon s pregonó aquel auto que dije atras, acerca del servici personal de estos naturales, sobre que no los cargasen agraviasen i maltratasen; cerró el auto diciendo que l cumpliesen "so pena de doscientos azotes." Halláron s muchos capitanes conquistadores en la esquina de l

Capítulo X de "El carnero", en que se relata el episodio de doña Inés de Hinojosa, edición de 1859. Biblioteca Nacional, Bogotá.

—Juan de Leiva mata a su esposa, doña María de Vargas «rica y hermosa señora, y dueña de su libertad», viuda del capitán Antonio Mancipe—, y a su amante, Antonio de Quiñones. El homicida logra escapar a Sevilla, donde, sin embargo, no escarmienta, ya que no tardó en casarse con otra viuda aunque aún lozana andaluza (XIX).

—Tres días después del parto de la viuda Jerónima de Mayorga, señora célebre por su falta de prejuicios sexuales, hace aparición su hermano y la asesina no sin robarle antes todos sus bienes (XXI).

Recursos narrativos

Obviamente, los casos que se podrían mencionar son mucho más variados y pintorescos, aunque los que aquí hemos elegido pueden dar una idea aproximada de la forma como Rodríguez Freyle articula en su libro, junto con la reseña histórica, los acontecimientos más destacados de la época. Ahora bien, lo realmente singular no es tanto la inclusión de estos casos sino la destreza literaria con que los reviste y narra. El autor, incluso, se permite una serie de curiosas interpolaciones que, a lo largo del libro, van creando una especie de relación directa con el lector. Rodríguez Freyle reclama su atención, solicita su ayuda, lo increpa y, en fin, lo compromete a través de una curiosa gama de ardides que lo único que ponen de presente es su insospechada destreza narrativa.

Cuando describe la situación de los chibchas poco antes de la llegada de los conquistadores, el autor pide permiso al lector para abandonarlo, ya que los personajes exigen su atención, pues los dejó rezagados páginas atrás «en las lomas de Vélez». En la mitad del capítulo V, y para señalar una interpolación en su tema, el cronista escribe: «Ponga aquí el dedo el lector y espéreme adelante, porque quiero acabar esta guerra». Una vez acabada *esa guerra*, y cuando ya han transcurrido muchas páginas, Rodríguez Freyle vuelve a fustigar el proceso de lectura al señalar: «...con lo cual podrá el lector quitar el dedo de donde lo puso, pues está entendida la ceremonia». Otras veces aduce razones de cansancio para no seguir escribiendo, o se interrumpe para pedir ayuda al presunto lector: «Concertadme, por vida vuestra, estos adjetivos». La disponibilidad lúdica del autor de *El carnero*, en el plano específico del lenguaje, se aprecia cuando, por ejemplo, escribe: «Los años nuevos, donaire y gentileza de Antonio de Quiñones, y los tiernos de doña María de Vargas y su hermosura, que sin gozarla se marchitaba, el trato y comunicación de los dos con la ocasión que se les puso en medio, todas estas cosas juntas abrieron puerta a estas amistades, con palabra de casamiento, sin entender el frasis de esta palabra, porque es lo propio que decir que en *casa miento*, pues corre esta palabra con aquella respuesta que daba el oráculo al pueblo gentílico cuando le consultaba para ir a la guerra: *Ivis redivis non morieris in bello.* Por manera que con el adverbio *non* los engañaba. Si salían vencidos y venían a él con las quejas del engaño, decía: "Yo no os engañé porque os dije la verdad: *Ivis*, iréis; *non redivis*, no volveréis; *morieris in bello*, moriréis en la guerra". Si salían vencedores y le iban a dar las gracias, con el mismo adverbio *non* los recibía: "*Ivis*, iréis; *redivis*, volveréis; *non morieris in bello*, no moriréis en la guerra". Lo propio tiene la palabra de *casamiento*, porque tiene quitadas muchas flores y muchísimos honores, que tal o cual vez sale con victoria. En conclusión, con esta palabra estos amantes, sin sacar licencia ni esperar que el cura los desposase, ellos mismos se velaron con velas de sebo». No está de más agregar que los protagonistas de esta historia filológico-pasional fueron pasados a cuchillo posteriormente por un marido celoso.

La misoginia de Rodríguez Freyle

Cuestión arduamente debatida es la presunta dosis de misoginia que destila *El carnero* y de la cual sería prueba más que suficiente la responsabilidad atribuida a las mujeres en los crímenes que registra el libro. De cualquier forma, es preciso señalar que la andanada de Rodríguez Freyle contra el sexo femenino —casi todos los críticos, y de manera muy especial Antonio Curcio Altamar en su *Evolución de la novela en Colombia*, dan por sentada la feroz antipatía del autor contra las mujeres— lleva implícita una coartada, evidente en el objetivo de sus ataques: no son *todas* las mujeres las que reciben sus diatribas, sino apenas una selecta parte compuesta por las más bellas de la tribu. El presunto moralista deja ver de inmediato su verdadero propósito, al punto de que lo que parecía una furiosa admonición de sacristía se convierte pronto en una encendida erotomanía. El libertino asoma sus fauces tras el dicterio con que responde a la indiferencia de las hermosas, únicas criaturas a las que se enfrenta, ya que las feas no le interesan para nada y las despacha de entrada con aire entre pícaro y bonachón y una frase solidaria: «... cada olla tiene su cobertura».

Ya en el capítulo V de *El carnero*, tras una curiosa interpretación del libro del Génesis, Rodríguez Freyle hace un largo paralelo de las mujeres («malas sabandijas, de casta de víboras») que a lo largo de la historia y de la ficción y gracias al «garabatillo» de su sexo han sabido cavar la fosa de muchas empresas, causas y, cómo no, de hombres ilustres: ahí están para probarlo nada menos que Eva, Betsabé, la hija del Faraón, Dalila, Helena de Troya y Florinda, «por quien perdió Rodrigo a España y la vida».

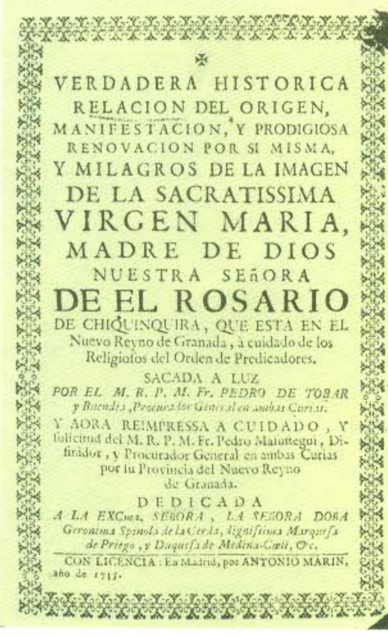
Este discurso no es nada nuevo, y los ataques contra las mujeres adquieren carta de naturaleza en la evolución literaria de un autor que, como el propio Giovanni Boccaccio, rasga sin vacilación las arandelas de una sensibilidad ñoña e hipócrita. Conscientemente se prescinde aquí de los múltiples ejemplos que se aprecian en la literatura de todos los tiempos sobre el tema de la mujer, por lo que la digresión se centra en la obra del

poeta italiano, dado el auge y la rápida difusión que tuvo en los siglos XIV, XV y XVI, particularmente en España, y a cuyo influjo, así como al de sus imitadores y herederos, no fue quizás indiferente Rodríguez Freyle durante su viaje a la Península. La mujer —despojada de simbologías místico-sentimentales (atrás quedaban Beatrice, Laura y compañía) y reducida a su más exacta condición terrena— cobra cuerpo en la *Elegía de Madonna Fiammetta* (traducida al castellano en el siglo XV), se regodea a su antojo en las historias semigalantes y cínicas del *Decamerón* y se desata, sin trabas ni falso pudor, en el *Corbaccio*, ejemplo insigne de la presunta literatura misógina. Escribe Boccaccio: «¿Cómo es posible que los incautos, pegados a las faldas de las mujeres, no se den cuenta de que son muñecos de sus caprichos? Lo cierto es que el propio diablo se dio cuenta de su flaqueza, pues la mujer es el peor gusarapo de la creación». ¿Qué es un *gusarapo*?: García Márquez nos ofrece una inesperada expresión en su ya citada novela *El amor en los tiempos del cólera*: «Los gusarapos eran los animes, unas criaturas sobrenaturales que cortejaban a las doncellas desde los sedimentos de las aguas pasmadas, y eran capaces de furiosas venganzas de amor». El "gusarapo" halla su equivalente en "la sabandija" de Rodríguez Freyle, aunque las resonancias del eco son aún mayores por vía de la influencia a través de las letras españolas, ya que la sátira contra la mujer se apodera del ámbito peninsular en los siglos XIV, XV y XVI, y así se puede apreciar en Alfonso Martínez de Toledo que, con su *Corbacho* —¿cómo olvidar aquí el título homónimo de Boccaccio?—, se prodiga en improperios contra «los vicios, tachas e malas condiciones de las malas e viciosas mugeres» (Libro II). La cohorte crece con las celebradísimas *Coplas contra las mujeres*, de Pedro Torrellas («*La mujer es un animal / que se dice hombre imperfecto, / procreado en el defecto / del buen calor natural*»); las argucias femeniles del *Espill* o *Libro de las mujeres*, de Jaume Roig; las damas tramposas de *Curial e Güelfa* y, para no ir más lejos, basta recordar las diatribas de Sempronio cuando en el acto primero de *La celestina* se enfrenta a Calixto con la sana intención de hacerle olvidar a Melibea, enumerándole, de paso, las virtudes femeninas: «...inconstancia, presunción, soberbia, parlería, miedo, desvergüenza, alcahuetería, lujuria y... suciedad». La invocación de la obra de Fernando de Rojas no es aquí gratuita. Es prácticamente unánime el parecer de la crítica sobre la influencia de *La celestina* en el libro de Rodríguez Freyle, evidente en múltiples citas y referencias expresas. Así lo ve, entre otros, Antonio Curcio Altamar: «No obstante la natural ausencia de trama dramática y de ejecución novelística propiamente dichas, el abolengo literario de la crónica santafereña arranca, más que de la picaresca, del subgénero celestinesco, en donde cabalmente se realiza esa superposición o interferencia de dos planos, tanto de estilo como de tema, que anoté ya en *El carnero*».

En Rodríguez Freyle —epígono al fin y al cabo de toda esa literatura, al menos de la del ámbito hispánico a través de la contemporaneidad o la tradición—, tal actitud ante las mujeres asume dos aspectos casi alternativos, ya que al dicterio («La mujer es arma del diablo, cabeza de pecado y destrucción del paraíso»), refrán que también cita Sempronio, se suman inmediatamente la velada cumplimentación y el requiebro galante no exentos de una nostalgia incrementada por la senilidad: «Déjame, hermosura, que como me coges viejo lo harás por darme pasagonzalos, pero bien está. La hermosura es red, que si la que alcanza este don la tiende, ¿tal cual pájaro se le irá? Porque es red barredera de voluntades y obras». Pero el autor, apoyándose aún más en la excusa expresa de su edad, insiste en acumular unos reproches que, antes que desatar la irritación, incrementan la admiración por un estilo pulcro y sólido que roza lo poético: «¡Oh hermosura, dádiva quebradiza y tiranía de poco tiempo! También le llamaron reino solitario, y yo no sé por qué; por mí sé decir que yo no la quiero en mi casa ni por moneda ni por prenda, porque la codician todos y la desean gozar todos; pero paréceme que este arrepentimiento está tarde, porque cae sobre más de los setenta». Visto lo cual cabe señalar que buscar rabiosas tomas de partido contra la zarandeada condición femenina en un libro como *El carnero* es tanto como perder deliberadamente de vista el objetivo principal. De otra parte, una discusión sobre un tema semejante lo único que hace es resucitar esa vieja guerra de sexos sepultada con todos los honores y de la cual dan testimonio y ejemplo volúmenes enteros de la mejor literatura. Baste agregar que las dos actitudes de Rodríguez Freyle ante la mujer son las mismas que, guardadas las respetables diferencias, asumía John Donne, contemporáneo del cronista santafereño, a saber: ira casi divina en sus sermones contra la mujer como responsable de la caída y ulterior expulsión del Paraíso y, a renglón seguido, erecta lubricidad motivada por la carne siempre apetecible de esa misma mujer, y plenamente terrena, a la que sin vacilación se ofrece: «*Mírame, ven: ¿qué mejor manta para tu desnudez, / que yo, desnudo?*». En cualquier caso, e independientemente de las consideraciones que se hagan sobre el autor, lo que en realidad importa es que *El carnero*, merced a su asombrosa singularidad, ofrece una de las primeras visiones sobre los hechos *oficiales* de la Conquista, al tiempo que permite acceder al intríngulis doméstico e íntimo de algunas de las más florecientes urbes del nuevo continente, sin que ello impida reconocer la notable capacidad narrativa de un hombre que durante toda su vida se dedicó a menesteres diversos y que, gracias a su testimonio, se convirtió al final de sus días en juez y parte del complejo y, en gran medida, determinante proceso de consolidación social americana.

El tema de la Virgen de Chiquinquirá

Un viejo y desteñido lienzo, pintado por un platero y un lego, aban-


VERDADERA HISTORICA
RELACION DEL ORIGEN,
MANIFESTACION, Y PRODIGIOSA
RENOVACION POR SI MISMA,
Y MILAGROS DE LA IMAGEN
DE LA SACRATISSIMA
VIRGEN MARIA,
MADRE DE DIOS
NUESTRA SEñORA
DE EL ROSARIO
DE CHIQUINQUIRA, QUE ESTA EN EL
Nuevo Reyno de Granada, à cuidado de los
Religiosos del Orden de Predicadores.
SACADA A LUZ
POR EL M. R. P. M. Fr. PEDRO DE TOBAR y Buendia, Procurador General en ambas Curias.
Y AORA REIMPRESSA A CUIDADO, Y
solicitud del M. R. P. M. Fr. Pedro Malattegui, Difinidor, y Procurador General en ambas Curias
por su Provincia del Nuevo Reyno
de Granada.
DEDICADA
A LA EXCma. SEÑORA, LA SEÑORA DOÑA Geronima Spinola de la Cerda, dignissima Marquesa de Priego, y Duquesa de Medina-Cœli, &c.
CON LICENCIA: En Madrid, por ANTONIO MARIN,
año de 1735.

Primera edición de la "Verdadera histórica relación..." de fray Pedro de Tobar. Madrid, Antonio Marín, 1735. Biblioteca Nacional, Bogotá.

donado y roto, se renovó, delineó solo los rasgos de la Virgen que antaño habían trazado en él y, resplandeciente, se suspendió en el aire ante la vista pasmada de diversas personas. El prodigio ocurrió un día después de Navidad, en la festividad de San Esteban en 1586. El lugar fue Chiquinquirá, que depende de la jurisdicción de Tunja, y que gracias al milagro cambió incluso de clima. En efecto, como recuerda Lucas Fernández de Piedrahíta, «siendo lugar de nieblas, como lo significa el nombre de Chiquinquirá, y tan frío, que se tenía por inhabitable, al presente goza del claro cielo y buen temple».

Prácticamente ningún escritor de la Colonia se privó de registrar la maravillosa renovación del lienzo de la Virgen, por lo que este hecho, al margen de las grandes gestas de la Conquista, es tal vez el acontecimiento que más concita el interés de poetas y precoces narradores del Nuevo Reino de Granada. Y si el milagro reclamó la unánime atención de los escritores, el escenario, una vez más, fue el territorio que, casi sin excepción, aparece en los textos coloniales: Boyacá y sus comarcas. El Beneficiado de Tunja Juan de Castellanos registró el prodigio en sus *Elegías de varones ilustres de Indias* y Juan Rodríguez Freyle recrea los hechos de Chiquinquirá en el capítulo XI de *El carnero*, algunas páginas adelante de las que inmortalizaron las aventuras tunjanas de la insaciable y fascinante Inés de Hinojosa, anécdota que constituye la antítesis de la edificante historia de la renovación de la Virgen. Otros autores que abordaron el tema fueron fray Pedro Simón y Lucas Fernández de Piedrahíta, Juan Flórez de Ocáriz y Pedro Solís y Valenzuela, el autor de *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, cuyas incidencias transcurren en el desierto de La Candelaria, cerca de Villa de Leiva. Solís y Valenzuela no sólo recuerda las circunstancias de la renovación del lienzo, sino que, además, registra poemas escritos en honor al milagro: «*Y el Verbo que es eterno, en voz sonora, / madre te dize, quando esposa aclama*», e incluso, para evitar equívocos sobre los rasgos, dibuja el mismo cuadro prodigioso, y así aparece en el manuscrito de Yerbabuena. No obstante el interés de los autores mencionados, y del hecho de que quien primero habló de la Virgen de Chiquinquirá fue el licenciado Gabriel de Ribera Castellanos, la obra capital que recoge los eventos milagrosos es la *Verdadera histórica relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación por sí misma y milagros de la imagen de la sacratísima Virgen María madre de Dios Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, de fray Pedro de Tobar y Buendía (según título de la edición facsimilar de la primera edición de 1694, publicada en 1986, cuatro siglos después del prodigio, por el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá). Queda claro que, habida cuenta del interés general de todos los escritores mencionados, las razones por las cuales detenemos nuestra atención en esta obra no son hagiográficas sino bibliográficas. Fray Pedro de Tobar y Buendía nació en Santafé en mayo de 1649. Mucho debe el futuro autor a los esfuerzos de su madre, doña Margarita Verdugo Matamoros, gran lectora de libros profanos, de los que extrajo «el fruto de sus engaños». Desde muy niña vivió en el convento de las clarisas de Tunja —donde transcurriría años después la vida de sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara— y de allí salió para casarse. Fray Pedro vivió en Madrid alrededor de doce años y allí publicó su *Verdadera histórica relación* sobre los milagrosos hechos de Chiquinquirá, localidad donde habría de morir en 1713.



Juan Flórez de Ocáriz.
Oleo de Delio Ramírez Beltrán.
Academia Colombiana de Historia, Bogotá.

Si algo cabe destacar de la *Verdadera histórica relación* es el paciente y minucioso registro de los eventos que, bajo la óptica del milagro, le han dado celebridad universal a Chiquinquirá. Narra el autor la historia del lienzo que se renovó a sí mismo, traza la semblanza de María Ramos, la mujer que advirtió y difundió el prodigio, los datos que sobre los acontecimientos le facilitó un texto del padre Gabriel de Ribera Castellanos y, sobre todo, la serie de curaciones y prodigios que la invocación de la Virgen ha provocado. Tullidos, apestados, acuchillados, una vasta legión de enfermos que constituyen una auténtica Corte de Milagros visitan con persistencia a la Virgen, de quien obtienen sus demandas. También destaca el carácter itinerante de la efigie durante sus primeros tiempos: es llevada a Tunja y de esta ciudad se traslada a Santafé, donde libera a la ciudad de los estragos de la peste.

Aparte su animada exposición de prodigios y la reiterada invocación de la fe, no abundan mucho las loas críticas en lo que respecta a la escritura de la obra, salvo en Antonio Gómez Restrepo, quien detecta «un estilo apacible de simpática ingenuidad, castizo, aun cuando no siempre correcto». Pero como indicamos al comienzo, la importancia del texto no es ni estilística ni hagiográfica, o por lo menos no son estos aspectos los que ahora nos interesan: es su valor bibliográfico, punto de referencia inexcusable de todos aquellos que a partir de entonces analizaron los hechos allí relatados.

Bibliografía

BENSO, SILVIA. *La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyle*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979.

CRISTINA, MARÍA TERESA. "La literatura en la Conquista y la Colonia". En: *Nueva historia de Colombia*, tomo 1. Bogotá, Planeta, 1989.

CURCIO ALTAMAR, ANTONIO. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

CHANG-RODRÍGUEZ, RAQUEL. "El 'Prólogo al lector' de *El carnero*: guía para su lectura". *Thesaurus*, XXIX, Nº1 (Bogotá, 1974).

LASTRA, PEDRO. "Sobre Juan Rodríguez Freyle". *Eco*, Nº 252 (Bogotá, octubre, 1982).

MARTINENGO, ALESSANDRO. "La cultura literaria de Juan Rodríguez Freyle". *Thesaurus*, XIX, Nº 2 (Bogotá, 1964).

RAMOS, OSCAR GERARDO. "*El carnero*, libro único de la Colonia". Prólogo a: JUAN RODRÍGUEZ FREYLE. *El carnero*. Medellín, Bedout, 1968.

RODRÍGUEZ FREYLE, JUAN. *El carnero*. Edición crítica, Darío Achury Valenzuela. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

Poesía en la Colonia

Rafael Humberto Moreno-Durán

CASTELLANOS Y LA FUNDACIÓN DE UNA LITERATURA

No hay discusión alguna respecto al hecho de que, tras las jornadas iniciales de la Conquista, la primera figura que cabe definir bajo rasgos exclusivamente literarios en el Nuevo Reino de Granada es Juan de Castellanos (1522-1607). Cronista que se hace poeta y español que se hace americano, Castellanos ilustra con su doble mudanza la transición y el empalme que le dieron identidad a la joven sociedad colonial. No es ocioso reiterar aquí algunos de los aspectos fundamentales de su obra a fin de establecer el eslabón preciso entre los prolegómenos de nuestra literatura y su definición estéticamente válida.

De la historia a la literatura

En efecto, el minucioso y paciente cronista que un día decide trasvasar su vastísimo material, durante años elaborado en prosa, a un lenguaje con inequívocas pretensiones literarias, busca realizar algo más que una simple versificación. Su idea, sin duda alguna, era la de fundar un género en un país donde no había grandes antecedentes al respecto, y a tal labor se dedicó a lo largo de los 113609 versos de sus *Elegías de varones ilustres de Indias*, el esfuerzo poético más extenso de que se tenga noticia en la historia de la literatura occidental.

En las cuatro partes en las que dividió el poema —una quinta quedó inconclusa—, Castellanos traza una amplia panorámica de los hechos más notables de la historia que le era contemporánea, desde la llegada de Cristóbal Colón hasta el afianzamiento de la nueva cultura, y para tal fin recreó en octavas endecasílabas el *epos* americano en sus primeros cien años de vida. Curiosamente, algo parecido sucede con Juan Rodríguez Freyle, el primer gran prosista neogranadino, quien se apoya inicialmente en la crónica y en el acervo de eventos históricos de los primeros cien años de Santafé de Bogotá para traducir luego, en términos literarios, la intimidad doméstica de la nueva ciudad. En estos dos autores se advierte ya una cierta voluntad formal, específicamente narrativa en uno y poética en el otro. En realidad, y pese a la forma elegida, Castellanos recupera una significativa parcela de nuestra historia, en tanto que, so pretexto de la historia, Rodríguez Freyle se revela como un intuitivo merodeador de géneros. Si la tradición del cuento le debe mucho a los esfuerzos del segundo autor, no cabe duda de que es la poesía la que busca acercarse a su definición en los ejercicios del primero.



Juan de Castellanos. Oleo sobre madera de Luis Alberto Acuña. Detalle del friso con escritores colombianos, pintado en 1965. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

En cualquier caso, y al margen de la intención formal de Castellanos, su obra es un hito insoslayable en la fundación de nuestra literatura. Casi nada queda por fuera de su visión, e incluso el propio autor hace acto de presencia en el texto, con lo que las *Elegías* se tornan autobiografía. Tampoco se priva Castellanos de incorporar toda clase de referencias librescas, con especial énfasis en la mitología y la historia clásicas, aunque si algo celebra el lector de hoy es advertir en el amplio magma de las *Elegías* una temprana preocupación lingüística. Castellanos parece ser consciente de dos hechos que, aunque son obvios a los

ojos del lector presente, no lo eran tanto ante los contemporáneos del autor. En primer lugar, la conciencia de que el largo proceso de escritura de las *Elegías* implicaba la experiencia pionera de aprehender y plasmar en el lenguaje de los conquistadores el mundo vasto y complejo de la realidad conquistada. En otras palabras, que la escritura no sólo era la herramienta idónea de la empresa colonizadora sino también el vehículo más eficaz a la hora de trasvasar todo el legado de sensibilidad, mitología e historia del nuevo mundo. ¿Era consciente Castellanos de que la publicación de la primera gramática de nuestra lengua fue contemporánea del Descubrimiento? ¿Y de que, según lo indicaba el propio Antonio de Nebrija, «la lengua es la compañera del Imperio»? Castellanos sabe que emplea el idioma de la metrópoli como un insuperable medio de rescate de la memoria y valores del mundo recién descubierto, conquistado y colonizado, y también, que ese idioma se hace mestizo al acoger vocablos de la lengua aborigen. En consecuencia, el título de *Elegías* es más rico y expresivo de lo que a primera vista parece, pues lo que tal palabra indica no sólo es la añoranza de los varones ilustres evocados sino, también, y de forma global, la nostalgia por hechos y figuras de una saga que al autor le resulta familiar y próxima, hechos y figuras que, gracias a la escritura, trazarán los capítulos iniciales de la cultura naciente. Hasta aquí, la escritura significa historia, aunque pronto la voluntad estética del autor la convierte en literatura, pues no de otra forma se explica que Castellanos se hubiera tomado el arduo trabajo de convertir en verso el inmenso repertorio de hechos acumulados en su prosa de todos los días. No contento con ser cronista ni obsesivo historiador, Castellanos dedicó la mayor parte de su vida a pulir su manuscrito con miras inequívocamente literarias. Y aquí viene el segundo de los hechos que queremos destacar y que va a ser una característica que hermana a algunos de los más notables escritores colombianos a lo largo de la historia: la conciencia de que la escritura es lenguaje que se renueva y enriquece a medida que reflexiona sobre sí mismo. La poesía es la búsqueda de nuevos sentidos y mutaciones en la palabra, pero esa palabra también es reflexión y juego. Palabra que dice y nombra pero que también se piensa, que se abre en el sentido pero se encierra en la meditación de sus propios naturaleza y significado. Y cuando el escritor es consciente de que al tiempo que dice piensa y se descubre está ya en los linderos de la madurez. Y eso es lo que podría vislumbrarse en un par de versos de Castellanos, que, por igual, se refieren a la historia y al lenguaje: «*Que sus proezas son el ornamento, / y ellas mismas encumbran el estilo*».

En cuanto a la naturaleza literaria del vasto texto, basta mencionar la perspicacia crítica con que Antonio Curcio Altamar analiza las *Elegías* al dedicarle el segundo capítulo de su *Evolución de la novela en Colombia*. En efecto, el crítico se enfrenta al extenso poema con ojos poco ortodoxos y descubre la rica versatilidad narrativa del texto. Por doquier aparecen dispersos fragmentos de cuentos, eventos hábilmente evocados, trozos autóctonos de la no escrita novela de la Conquista, así como leyendas europeas, trasplantadas al trópico, pigmeos y gigantes, amazonas, hermafroditas, antropófagos y hasta los doce pares y otros héroes de la Andante Caballería. Una vez más, la literatura se nutre de literatura y por ello una manatí es tomada por una sirena e incluso, en un ejemplo de realismo mágico *avant la lettre*, el incendio del templo de Sogamoso dura cinco años. Tampoco falta el atisbo psicológico del personaje, como lo constata la etopeya de Blasco Martín, dibujado en su trance humano, poco antes de dar muerte al intrigante y provocador Antón García.

ELEGIAS DE VARONES ILUSTRES DE INDIAS.

PRIMERA PARTE.

ELEGIA I.

CANTO PRIMERO.

Inicio de las "Elegías de varones ilustres de Indias", de Juan de Castellanos, en la edición Imprenta de Rivadeneira, 1850. Biblioteca Nacional, Bogotá.

El género épico

En cualquier caso, la pretensión de Castellanos fue hacer poesía, así su labor versificadora distara mucho de conseguir su objetivo. Pero no se trata aquí de establecer la bondad cualitativa de su ambicioso proyecto sino de ubicar su intento en el temprano mosaico de los géneros literarios. Lo que está claro es que, al mudar de estilo y forma, Castellanos se aleja del orbe prosaico de la crónica y se inscribe como una de las piezas liminares de la literatura neogranadina. Y es en tanto prolegómeno de la tradición poética que se evoca su obra, pues la poesía como género conscientemente asumido sólo tiene lugar años después de fallecido Castellanos, en pleno auge de la cultura barroca. Y aquí parece funcionar a cabalidad la transición: cuando muere Castellanos nace Hernando Domínguez Camargo. El Beneficiado de Tunja que versifica la épica de las fundaciones parece darle el relevo al otro Beneficiado de Tunja, que escribe bajo la devoción culteranista de Luis de Góngora. En los dos casos, Tunja es el laboratorio donde durante largas décadas se forjan esas dos instancias de la poesía colonial americana. Años después, la madre Francisca Josefa del Castillo y Guevara demostrará también por qué razón Tunja es considerada la capital cultural del Nuevo Reino de Granada.

Hernando Domínguez Camargo

Hernando Domínguez Camargo nació en Santafé de Bogotá el 7 de noviembre de 1606. Al morir su padre, un próspero hombre de negocios, la madre supo enfrentarse a intereses ajenos y salvar el patrimonio de la familia. Al morir la madre, los acreedores pretenden apoderarse de la herencia y esta vez es la Iglesia la que protege los bienes de los huérfanos, que ingresan en la vida religiosa.

Domínguez Camargo inicia su noviciado en la Compañía de Jesús en 1621 y años después es enviado con otros "hermanos estudiantes" a Ecuador. Allí escribe el que es tal vez el más popular de sus poemas, "A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo", romance en el que corporifica y vitaliza la corriente del agua gracias a la metáfora del potro y donde



Hernando Domínguez Camargo.
Dibujo al carboncillo de Jorge Ruiz Linares.
Lecturas Dominicales de El Tiempo.

no es difícil encontrar, con tres siglos de anticipación, ecos garcialorquescos:

Es el pelo de su cuerpo
de aljófar, tan claro y limpio,
que por cogerle los pelos,
le almohazan verdes mirtos.
Cíñele el pecho un pretal
de cascabeles tan ricos,
que si no son cisnes de oro,
son ruiseñores de vidrio.

Pasado un tiempo es enviado a Cartagena de Indias, adonde llega en 1631. El exotismo de la ciudad, su sensualidad y su belleza lo cautivan y parte de ese entusiasmo se advierte en poemas como "Al agasajo con que Cartagena recibe a los que vienen de España" y "A la muerte de Adonis". En el primer texto el poeta llama a Cartagena «*Nínive de plata*», «*foca de arena*», «*nao de piedra en la tierra*» y, sobre todo, «*párpado de piedra bien cerrado*», que nos remite al verso «*el arco de la sed petrificada*» con que Dionisio Ridruejo cantó tres siglos más tarde a Segovia y en el que se ve de forma casi gráfica el acueducto romano. Cartagena también es «*Babilonia de pueblo tan sin cuento, / que les ignora el sol su nacimiento*», pero también es «*común patria del orbe*».

En el segundo poema advertimos una de las constantes más felices de Domínguez Camargo, su sensual recreación de lo femenino:

Venía la diosa Venus
guisando a su amante amores.
Perlas desata en la frente,
y su cuerpo exhala olores,
que en amorosa porfía
mejillas y aire recogen.

Venus contempla la lucha de Adonis y la descripción que el poeta hace de los hechos resulta admirable:

Trajinaria de distancias,
la vista escudriña el orbe,
ve un atleta con la muerte
luchando en rojas unciones.

Asómase toda el alma
a los ojos, conocible,
y por dudar y engañarse,
con engaños se socorre.
Beber la muerte en sus labios,
cervatilla herida, escoge,
muerte bebe en el barro, y vida
en boca rubí propone.

Algo extraño sucede en la vida del poeta en 1636 y sus superiores, so pretexto de la «inquietud de su espíritu», le imponen «la dimisión». Se habla de «castigo a las graves faltas del padre Domínguez», pero no existe testimonio alguno que indique qué fue lo que motivó tan drástica medida.

Fuera de la Compañía, Domínguez Camargo abandona Cartagena y regresa a Santafé. El arzobispo fray Cristóbal de Torres lo nombra para regir el curato de San Miguel de Gachetá, población aborigen de los Andes, inhóspita y fría y auténtica antítesis de la vida que llevó en el Caribe. El poeta tenía modales exquisitos, se advertía una cierta sensualidad en sus costumbres y, sobre todo, propugnaba una total libertad, algo que la Compañía, con su disciplina, coartaba. El pensamiento, en palabras de Domínguez Camargo, era una «*mariposa sedienta de esplendor*», frase que puede definir sus propios afanes y que insinúa parte de los problemas que tuvo con sus superiores. El pasado feliz y próspero de su familia lo asalta a menudo y su poesía deja entrever grandes parcelas de su nostalgia: ama los banquetes, las ropas lujosas, los libros, los vinos excelentes y las obras de arte.

En 1642 ejerce en Tocancipá de «cura y vicario» y, sucesivamente, accede a nuevas plazas —Paipa y Turmequé (donde firma su «ingenioso, divertido y malicioso juguete teológico-literario "Invectiva apologética"»)— hasta que corona por fin su recorrido con la conquista de Tunja, «la ciudad de sus mayores por vía materna», donde es nombrado Beneficiado de la Iglesia Mayor de Santiago, en 1657. Tras su peregrinación por los páramos, el poeta consigue en su nueva sede saciar su sed de lujo: elegantes casas y mobiliarios, cuadros y objetos de arte, buena mesa y ricos trajes, e incluso no vacila en contratar a un pintor de cabecera, el maestro Jacinto de Rojas, quien pinta los cuadros caros al poeta, entre cuyos motivos destacan santos y sibilas. Como recuerda Eduardo Mendoza Varela, en la casa del poeta llamaban la atención «mucetas de terciopelos y damascos, [...] sobrecamas y rodapiés bordados de ceñidores de seda, vestidos con sus vueltas de terciopelo, frascos de aljófares, medias de seda y ligas con puntas de oro, una espada ancha de Toledo, y un puñal barcelonés. En fin, toda una utilería decadente y hermosa». En Tunja, además, se reconcilia con buena parte de su familia, que le brinda un cariño del que casi siempre estuvo privado. Murió poco después de otorgar testamento, en 1659, y legó sus "papeles" al colegio de la Compañía de Jesús de Tunja.

Su obra literaria

Su obra literaria se centra en su poema mayor, que apareció póstumamente en Madrid en 1666 bajo el título: *S. Ignacio / de Loyola, / fundador de la Compañía / de Jesús. / Poema heroico. / Escribíalo / el doctor D. Hernando Do-*



RAMILLETE
DE VARIAS
FLORES
POETICAS,
RECOGIDAS, Y
CVLTIVADAS EN LOS
primeros Abriles de ſus años.

POR EL MAESTRO XACINTO DE EVIA,
natural de la Ciudad de Guayaquil, en el Peru.
DEDICALE
AL LICENCIADO D. PEDRO DE ARBOLEDA
Salazar, Prouiſor, Vicario General y Gouernador deſte Obiſpado de Popayàn, por auſencia del Iluſtriſsimo Señor Doctor
Don Melchor Liñan de Ciſneros, del Conſejo de ſu
Mageſtad, Obiſpo dèl.

CON LICENCIA.

En Madrid: En la Imprenta de Nicolás de Xamares, Mercader de
Libros, año de 1676.

Portada de "Ramillete de varias flores poéticas" de Jacinto de Evia, que incluye varias poesías de Domínguez Camargo. Madrid, Nicolás de Xamares, 1676.


DE FLORES POETICAS. 235

OTRAS FLORES AVNQVE POCAS, DEL CVLTO INGENIO, Y FLO-ridiſsimo Poeta, el Doctor D. Hernando Dominguez Camargo, Author del Poema heroyco de S. Ignacio de Loyola, Fundador de la muy Iluſtre, y Sapientiſsima Religion de la Compañia de Iesvs.

QVANTA Es mayor la variedad de las flores, tanto mas viſtoſo ſale el ramillete que de ellas ſe compone; y mejor logran los ojos el deſvelo de ſu atencion, y el buen guſto de ſu curioſidad: y tal vez, para que ſalga de mejor aliño, es induſtria del que curioſo le texe, mendigar las flores de diſtintos jardines, para que Flora, que atiende deſvelada a laſeo de todas, en vnos eſtudia mas el aliño de la roſa, en otro el candor de la azuçena, y en otros tiñe mejor la purpura del clavel; de eſta traza ſe valiò mi Ingenio, al recoger las flores de eſſe ramillete, que te ofrezco, pues no ſolo entretexi algunas del aſeado vergel de mi Maeſtro; pero tambien eſtas del culto jardin de el Doctor Hernando Dominguez Camargo; porque con eſtas vltimas ſobre-

Portadilla de "Otras flores aunque pocas", de Domínguez Camargo, en el "Ramillete" de Evia. Biblioteca Nacional, Bogotá.

mínguez / Camargo, natural de Santafé de / Bogotá del Nuevo Reino de / Granada. Diez años después, también en Madrid, apareció la antología *Ramillete de varias flores poéticas*, por el maestro ecuatoriano Jacinto de Evia, antología que recoge poemas del propio antólogo, del también ecuatoriano Antonio de Bastidas y «otras flores, aunque pocas, del culto ingenio y floridísimo poeta don Hernando Domínguez Camargo». Los poemas del santafereño que recoge el *Ramillete* son: un soneto "A don Martín de Saavedra y Guzmán", los ya citados "A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo", "A la muerte de Adonis" (a la manera del compuesto por Francisco López Zárate) y "Al agasajo con que Cartagena recibe a los que vienen de España". También destaca "A la pasión de Cristo", imitación del poema escrito por fray Hortensio Félix de Paravicino, a quien llama "Apeles numeroso de nuestro siglo». A propósito de este poema, cabe señalar que los versos «*Feo hermosamente el rostro, / a pesar de los rigores, / derrotada beldad nada / en náufragas perfecciones*» son erróneamente atribuidos por Octavio Paz al *Poema heroico*. En "A la pasión de Cristo" la corona de espinas es «*duro yugo a la melena, / zodíaco de escorpiones*», imagen también recurrente en el *Poema heroico* («*Zodíaco se ciñe en cada rama / de agudos escorpiones a su frente*», CXXII, Canto IV, Libro II).

Único ejemplo de su prosa, la "Invectiva apologética" —que también figura en el *Ramillete*— constituye una reflexión sobre la creación poética y un ataque al romance "Anticristo poético", aunque su crítica se ceba más en la obra que en el autor, pues reconoce que «la apología es bien criada con las personas, con lo escrito es su pleito». Por último, su divertido soneto "A Guatavita" —cáustica burla contra farsantes y *parvenus*: «... *un capitán jurista sin calzones, / una trapaza convertida en dita [...] / gente zurda de espuelas y de guantes, / aquesto es Guatavita, caminantes*»— aparece en las *Genealogías* de Juan Flórez de Ocáriz, en Madrid, y en 1676, el mismo año del *Ramillete*.

La crítica

Al igual de lo que ocurrió con Góngora, la crítica sobre Domínguez Camargo —y por extensión, sobre los otros poetas del XVII americano— constituye un arduo prontuario de prejuicios, indiferencia y fanatismo. Fernando Fernández de Valenzuela, compatriota del poeta, satiriza cruelmente a Góngora, sus discípulos y su estilo en *Laurea crítica*, en obediencia a una tónica que no cesa hasta el siglo actual. Sin embargo, entre las voces precursoras de defensa cabe destacar la del escritor cubano Manuel del Socorro Rodríguez, director del *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá*, quien salió al paso de las «impugnaciones» de un «espectador ingenuo» e hizo una auténtica apología del poeta en su texto "Satisfacción a un juicio poco exacto sobre la literatura y buen gusto, antiguo y actual, de los naturales de Santafé de Bogotá" (tres artículos consecutivos en marzo-abril de 1792). El cubano analiza la obra del poeta, le otorga juicios y apelativos generosísimos («el mayor de los ingenios americanos»), coteja su obra con la de sor Juana Inés de la Cruz y proclama vencedor a Domínguez Camargo por su carácter innovador, los alcances culturales de su obra y la dificultad del medio en que ésta se gestó. Esta apología es tanto más significativa cuanto mayor es la ignorancia u hostilidad que el siglo XVIII profesó hacia la tradición barroca.

El siglo siguiente no le fue a la zaga en denuestos y las más prestigiosas firmas se volcaron en improperios contra la experiencia gongorista de América. José María Vergara y Vergara sólo veía «absurdos» en la obra de su compatriota, mientras que Marcelino Menéndez y Pelayo dio pruebas de su fanatismo, de sus prejuicios y, sobre todo, de su desfachatez, al condenar obras que ni siquiera había leído. Domínguez Camargo, según el polígrafo montañés, no era más que «uno de los más tenebrosos abortos del gongorismo». Y de este tenor son los juicios de Miguel Antonio Caro, Antonio Gómez Restrepo, Nicolás Bayona Posada y otros. La resurrección oficial tiene lugar gracias a la *Antología poética en honor de Góngora* (1927), de Gerardo Diego. Este es explícito cuando se refiere a Domínguez Camargo: «El modelo es Góngora (en ocasiones), pero esta vez casi nos atrevemos a decir que el maestro queda superado por el alumno». Y más aún: para el antologista, Domínguez Camargo es «el más poeta de los poetas hispánicos de América». No obstante estos conceptos, hacia la cuarta década del siglo actual vuelven a escucharse voces ecuánimes y entre ellas es justo destacar la rigurosa revaloración americana de Emilio Carilla y su fundamental libro sobre el poeta, publicado en 1948. Igualmente valiosos son los aportes debidos a José María de Cossío, Angel Valbuena Prat, Fernando Arbeláez, Alfonso Méndez Plancarte, Joaquín Antonio Peñalosa, Rafael Torres Quintero, Giovanni Meo Zilio, Fernando Charry Lara, Guillermo Hernández de Alba, Pedro Henríquez Ureña y José Lezama Lima. Sin embargo, nada de esta ilustre revaloración parece interesarle a Octavio Paz cuando analiza la cultura del barroco colonial en su voluminoso libro *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. No hay una sola referencia, ni siquiera nominal, a la obra de Domínguez Camargo o a la de Luis de Tejeda y Guzmán, precursores de la monja mexicana, y en cambio se deja arrastrar por sus fobias ideológicas contra Bujarin, Lenin, Malenkov y Vishinsky, como si esta brigada eslava tuviera algo que ver con el gongorismo hispánico. Por otra parte, las insalvables referencias a Méndez Plancarte —editor de las *Obras completas* de sor Juana pero también ilustre exégeta de la obra de Domínguez Camargo, al extremo de que murió cuando "prosificaba" el ambicioso *Poema heroico*— se ven puestas en entredicho por su presunta "ortodoxia". El espíritu arbitrario de Menéndez y Pelayo parece campear, por boca de Paz, sobre el barroco hispanoamericano.

El *Poema heroico*

La ignaciomanía fue casi un *topos* de la poesía barroca. Vemos cómo Pedro de Oña publica en 1639 su *Ignacio de Cantabria*, aunque su antecedente más notable es *La vida del padre maestro Ignacio de Loyola*, de Luis de Belmonte

Bermúdez, editada en México en 1609. Este escritor sevillano, según nos recuerda Ricardo Latcham en su ensayo *Hernando Domínguez Camargo y el tema ignaciano*, estuvo vinculado a la Academia Antártica, que sesionaba en la Lima del siglo XVI y comienzos del XVII. El tercer gran poema escrito en América y que honra a Ignacio es el de Domínguez Camargo, publicado en 1666: casi treinta años de diferencia hay entre cada una de estas versiones.

A la historicidad del héroe, de suyo trazado según los cánones épicos, cabe añadir su circunstancia espiritual, por lo que la etopeya se torna epopeya y luego abierta hagiografía. Pedro de Oña define los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de la siguiente, aleccionadora forma: «*Su exercitante libro, es un Liceo / de altísima doctrina, en cuerpo breve, / que ardiendo alumbra, i enseñando mueve*».

La fuente más probable de la obra de Domínguez Camargo es, según Latcham, la *Vida de San Ignacio de Loyola*, del padre Eusebio Nieremberg y no, como sostiene Emilio Carilla, la obra de Pedro de Rivadeneyra. Del poeta santafereño dijo el crítico chileno: «En Domínguez Camargo lo evasivo es permanente. Lo estético le interesa tanto o más que lo simplemente pietista [...] Su distorsión es característica del escapismo del barroco, en cuyo mundo de apariencia inerte descubrimos, a menudo, monstruos sexuales, como los que revela Calderón, o complacencias sensuales que Domínguez Camargo suscita con su inequívoca galería de fantasmas retóricos».

También escribieron sobre la figura de Loyola autores como Juan de Jáuregui, Cosme de Flores y Juan Bautista de Aguirre, entre otros. Sin embargo, ninguno de estos ejercicios puede compararse siquiera, en magnitud, calidad y alcances, con el *Poema heroico* del santafereño, integrado por cinco libros, 1116 octavas reales y 9600 versos, sólo superado en extensión por los miles de endecasílabos de las *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos. El texto de Domínguez Camargo quedó inconcluso a causa de la muerte del poeta, que dejó a su héroe a las puertas de Roma, cuando se disponía a fundar la Compañía de Jesús. El poema comprende los siguientes apartados: Libro Primero (4 cantos): nacimiento y juventud de Ignacio. Al servicio del Rey; Libro Segundo (5 cantos): conversión y penitencia; Libro Tercero (4 cantos): peregrinación a Roma, Génova, Venecia, Jerusalén, y regreso a España; Libro Cuarto (6 cantos): estudios y persecuciones; y Libro Quinto (5 cantos): reúne discípulos y decide fundar la Compañía de Jesús.

¿Qué es a la postre lo que se oculta tras la figura de Ignacio? Una metáfora hominizada de los intereses y valores de la Contrarreforma, una voluntad de lucha, el afán de hacer de la ideología de la Iglesia una militancia y un ejército. El soldado de Dios no es una figura retórica, es una palpable verdad. Incluso cuando habla, Ignacio arenga. Durante el sitio de Pamplona el capitán se expresa así ante sus soldados:

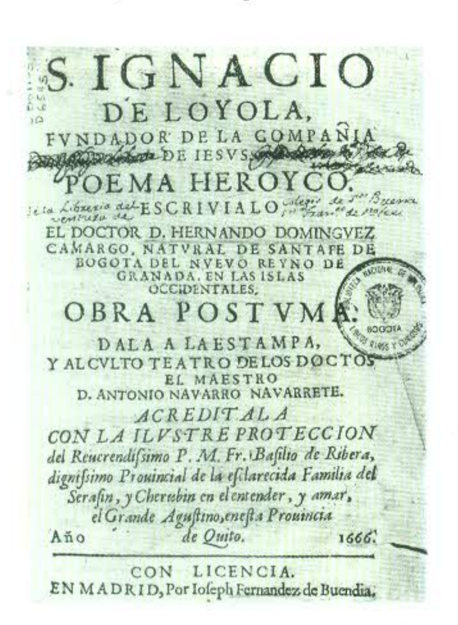
Advertid que en certamen tan acedo,
el mayor enemigo es vuestro miedo.
...
A un siglo y otro le ocupad la boca;
quien desprecia el morir, tan sólo es fuerte:
degollad en el ara de la fama
lo que sin gloria usurpará la cama.

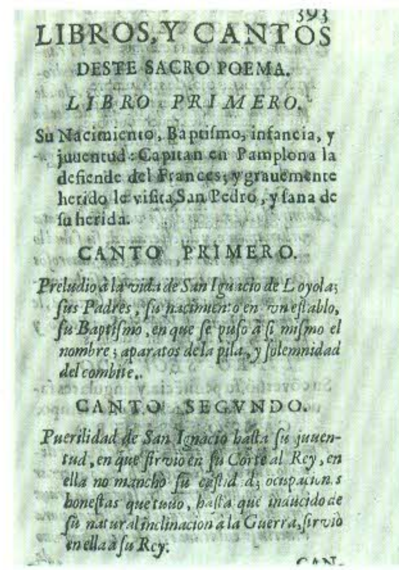
La arenga de Ignacio es significativa; su ira, su valor, su empeño bélico retratan al héroe: es un soldado quien habla a otros soldados y el frenesí de lo que ahora argumenta se multiplicará luego cuando le dirija la palabra a los infieles en su calidad de guerrero de Cristo. Pero, gajes de su oficio, el soldado es herido en plena lid y aquí comienza su camino de Damasco. Al sentirse herido, al borde de la tumba, Ignacio se lamenta con un deje calderoniano de la fragilidad de la carne, de la brevedad de la existencia y acaso de la inutilidad de toda condición: «*mas, ¡ay!, que mal la carne se repara, / cuando tan sólo treguas ha alcanzado / del gusano a otro siglo prevenido: / que es grave culpa la de haber nacido*».

Ese tono existencial, evidente en el nervio ideológico de *La vida es sueño*, une algunas de las tendencias trascendentales del barroco. La autocrítica va más allá de la simple lamentación y alcanza con rigor a las vanidades humanas: «*Ambición del cadáver, que se atreve / con poco mármol al secreto diente / del tiempo que lo roe, y más olvida, / muerta dos veces, una misma vida*». Hecha esta cruda reflexión, el tema de la muerte y el alma lo asedia y por eso no sorprende ver cómo en el poema la vida le es devuelta al héroe gracias a la dimensión de su alma, que el poeta ilustra y define de forma contundentemente gráfica e ideológica:

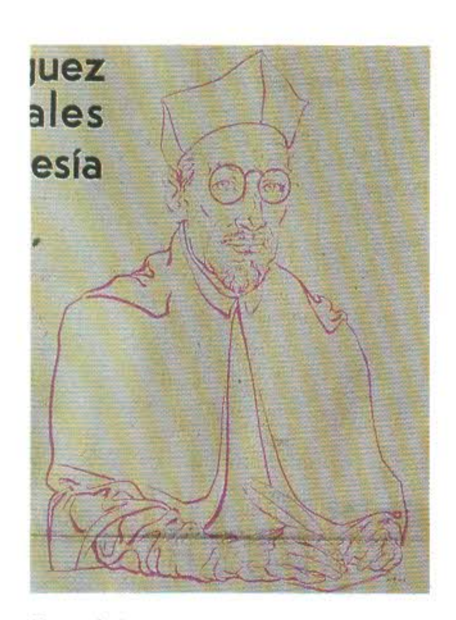
Tendió al alma la red su voz süave,
y en todo cuerpo la investiga apenas,
que es pez el alma que nadar no sabe
sino en los hondos ríos de las venas:
sólo en la sangre su elemento cabe:
flacas las carnes son, sin ella, arenas.

¿Cómo ignorar, dentro del dogma cristiano, el bálsamo que la fe conlleva para el moribundo? La figura del pescador, es decir, del apóstol, implícita en la red que se tiende al alma —el apostolado—, se reafirma poéticamente en la metáfora del alma como


S. IGNACIO
DE LOYOLA,
FVNDADOR DE LA COMPAÑIA
DE IESVS.
POEMA HEROYCO.
ESCRIVIALO
EL DOCTOR D. HERNANDO DOMINGVEZ
CAMARGO, NATVRAL DE SANTAFE DE
BOGOTA DEL NVEVO REYNO DE
GRANADA, EN LAS ISLAS
OCCIDENTALES.
OBRA POSTVMA.
DALA A LA ESTAMPA,
Y AL CVLTO TEATRO DE LOS DOCTOS
EL MAESTRO
D. ANTONIO NAVARRO NAVARRETE.
ACREDITALA
CON LA ILVSTRE PROTECCION
del Reuerendissimo P. M. Fr. Basilio de Ribera, dignissimo Prouincial de la esclarecida Familia del Serafin, y Cherubin en el entender, y amar, el Grande Agustino, en esta Prouincia de Quito.
Año 1666.
CON LICENCIA.
EN MADRID, Por Ioseph Fernandez de Buendia.


393
LIBROS, Y CANTOS
DESTE SACRO POEMA.
LIBRO PRIMERO.
Su Nacimiento, Baptifmo, infancia, y juuentud: Capitan en Pamplona la defiende del Frances; y grauemente herido le visita San Pedro, y sana de fu herida.
CANTO PRIMERO.
Preludio à la vida de San Ignacio de Loyola; fus Padres, fu nacimiento en vn eftablo, fu Baptifmo, en que fe pufo à fi mifmo el nombre; aparatos de la pila, y folemnidad del combite.
CANTO SEGVNDO.
Puerilidad de San Ignacio hafta fu juuentud, en que firuio en fu Corte al Rey, en ella no mancho fu caftidad; ocupaciones honeftas que tuuo, hafta que inducido de fu natural inclinacion à la Guerra, firuio en ella à fu Rey.

Portada y Primer Canto del "Poema heroico San Ignacio de Loyola", de Hernando Domínguez Camargo, primera edición impresa en Madrid por José Fernández de Buendía, 1666. Biblioteca Nacional, Bogotá.



Hernando Domínguez Camargo. Dibujo de Sergio Trujillo Magnenat. Lecturas Dominicales de El Tiempo.

pez que sólo nada en la sangre, esto es, en la vida con sentido, no en la mera carne que, como la arena, nada trascendental significa. El pez es Cristo y alma al mismo tiempo, y esa red es la fe que rescata al moribundo soldado y lo devuelve a una vida que él consagrará a la causa de su salvador. Y aquí viene en su ayuda el sospechoso azar de quienes están marcados para la santidad: Ignacio, en su convalecencia, pide leer algo tan afín a sus gustos como a su condición: un libro de caballerías; sin embargo, al no encontrar nada parecido debe conformarse con una hagiografía y es entonces cuando sucede su mutación espiritual, con lo que queda trazado su destino y el de gran parte de la cristiandad. En este apartado del poema, Domínguez Camargo traza la experiencia de la definitiva conversión del soldado merced a una vasta lección de prosodia: la reflexión lingüística —tal como se advierte en las octavas XVII a XXII del canto primero del Libro Segundo— parece insistir en la verdad cristiana que afirma que en el principio era el Verbo: la lectura de la hagiografía se torna un amplio catálogo de tropos, sentencias, imágenes de elevada elocuencia, cláusulas, paréntesis, perífrasis, hipérboles, retórica suma, en fin, que, como pedía la Contrarreforma, hace del barroco el estilo de la fe: «*¿Quién las veces le ha dado de eslabones / al libro que me halaga y me acrimina? / ¿Quién de dientes te armó, página grave, / que mordiendo eficaz, labras süave?*». El texto, a los ojos del soldado, se torna a la vez agresivo y cautivante: desafía al lector y lo convence: ese texto se vuelve pieza de convicción y de combate. Y al mismo tiempo pone de presente un hecho que aparece insinuado en Juan de Castellanos pero que luego se afianzará en los textos más valiosos de las letras colombianas, como lo demuestra poco después el poeta Francisco Alvarez de Velasco y Zorrilla en su *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*: la reflexión lingüística. Ya al comienzo del poema, en la octava XLIII, consigna tal vocación por vías de la imagen filológica: «... *lengua segunda de la lengua muda, / que dice el pasmo, sin hablar, que sabe / que ni en la lengua ni en estilo cabe*», aunque su verdadera convicción a este respecto aparece en la segunda octava del poema, en la que se hace explícita la voluntad estética de su escritura: tras invocar a Euterpe afirma su intención de perseverar en su obra y perpetuarla: «*Y porque a siglo y siglo esté constante, / en cada letra gastaré un diamante*», voluntad expresiva y hermosa, auténtica *ars poetica* que habrá de acompañar al autor el resto de su vida.

Pero el soldado metamorfoseado en paladín implacable de la fe no es algo incidental ni en el poema ni en la vida del apóstol: su propio nombre lo predestina a tales hazañas: en la pila bautismal, el infante se autoimpone el nombre, que va acorde con el destino de su vida: soldado y apóstol irreconciliable. La ardentía con que lucha por la causa de la cristiandad es la misma que, a tenor del invocado dios Marte manifiesta el soldado en Pamplona y, sobre todo, en su discurso sobre la invención de la pólvora: y aquí el poeta le devuelve al sentido primero del nombre toda su vigencia: Ignacio viene de *Ignis*, es decir, fuego: y eso, precisamente, es lo que el fundador de la Compañía propugna como soldado y apóstol: el fuego de la batalla, el fuego de la fe. Y si queda alguna duda al respecto, su férrea personalidad queda plasmada en la descripción de sus rasgos fisionómicos: «*rostro real merecedor de Imperio / grave sin arte, sin estudio serio; / alma en lo arduo, y en lo fácil una*».

En su peregrinación hacia su ministerio, Ignacio encarna al *homo viator* del barroco y recorre toda Europa. En su deambular llega a Montserrat —esto es, a Catalunya— y tal región inaugura su aparición en las letras neogranadinas desde el momento en que el converso soldado visita el santuario de la Virgen Morena. Sin embargo, la visita alcanza connotaciones más profundas y estéticamente más perdurables en virtud de la rotunda sensualidad con que Domínguez Camargo reviste la imagen de la patrona de los catalanes. La boca de la Virgen adquiere visos de encendida vocación carnal, en una recreación muy próxima a la que los poetas franceses de La Pléiade inmortalizaron bajo el rubro del *Blason du corp féminin:*

Si desluce el clavel, tizna la nieve
purpúrea boca, como blanco diente,
que fuera de coral la cuna breve
en que durmiera en perlas el oriente.
Si, cuando a razonar dulce se mueve,
no fuera el labio rojo, suavemente,
meandro breve de carmín adonde
turba de cisnes, cándidos se esconde.

Esta descripción no difiere mucho, en intensidad y admiración, de la que en otro poema hace el poeta de la boca de Venus, contrapartida pagana y no menos mediterránea que la madre del Dios cristiano. Pero el *blasón* adquiere su definición última a medida que los ojos del deslumbrado Ignacio recorren el bello y perturbador cuerpo de la Virgen al punto de que el soldado se siente desfallecer por los sentimientos que tal visión le produce: «*El pasmo a Ignacio le ahogó el aliento, / embargóle a los miembros el sentido; / y el corazón faltando de su lecho, / le busca puertas, por donde huir, al pecho*». La devoción cálida de Ignacio ante la Virgen lo lleva a cometer alguna notoria licencia, como ocurre cuando describe el cabello: «*Nilo es de oro el cabello, al sol bruñido, / o inunde el pecho, o ya la espalda esconda*», dice el poeta en su arrebato, olvidándose de que el cabello de la Virgen no es rubio sino negro, en todo fiel a la fisonomía mediterránea, al extremo de que sus fieles, cautivos de la belleza morena, la llaman tradicional y cariñosamente "La moreneta". La sensualidad del *blasón* sigue: las cejas de la Virgen son «*dos corvos esplendores de la luna*», aunque el frenesí se desata cuando el soldado se atreve a observar lo que la Virgen lleva debajo de su túnica:

Acuerda bien, cuando mejor defiende,
túnica augusta, claramente oscura,
los pechos donde lince amor atiende
dos cúpulas del templo de hermosura;
dos pomos por quien Ida el suyo enmiende;
dos Potosís de la beldad más pura,
donde en sus venas un lince desata,
de quien es piedra el sol, y él es la plata.

No hay que olvidar que la sensualidad del poeta está regida por su propio signo zodiacal, varias veces invocado en el poema: escorpión, símbolo de la sensualidad, también apoyado por Marte, símbolo del fuego y la guerra. La sensualidad no abandona al poeta ni al soldado: poco después de su retiro en la cueva de Manresa observa con no escondido entusiasmo los dibujos que el aire y el movimiento del cuerpo trazan entre las piernas de las muchachas que danzan en la fiesta popular, aunque donde más se define el toque erótico del poema es en el episodio de París, en virtud del cual el soldado de Cristo libra su gran batalla contra los sentidos y la carne. En efecto, en París, Ignacio rescata a un joven sacerdote de la lascivia en que ha caído. Gracias a una partida de billar, Ignacio gana y convierte al otro: *«...mas jugaré, saliéndome a un partido: / que en treinta soles haga, el que perdiere, / la voluntad de aquel que le venciere».*

Más adelante, en otro suceso, Ignacio libera al mancebo Julio y lo devuelve a la castidad. Su amante es descrita por Domínguez Camargo con una destreza sin igual, suma de la belleza femenina que el poeta recrea a lo largo de la epopeya:

Ni el oro fuera oro en su cabello,
ni el nácar fuera nácar en su frente,
ni en cada hoja de su labio bello
sueldo el rubí tirara de luciente;
la nieve le tiznara el blanco cuello,
la perla le manchara el neto diente,
su mejilla la rosa oscureciera,
y a su carne la pluma endureciera.

En este apartado el poeta repite el retrato ya dibujado para la Virgen: sus cejas, sus labios, sus dientes, su hoyuelo en el mentón, sus pechos. Y como si esto no bastara, el coito se hace explícito:

El día a Julio retirado al techo,
la noche en sus balcones lo hallaba,
agotando Cupido en pecho y pecho
su preñada de flechas dura aljaba:
en las cortinas del ebúrneo lecho,
sus alas en sus telas desplegaba;
y sellando un arpón sus labios mudos,
en los amantes duplicaba nudos.

El soldado consigue convencer a Julio acerca de la efímera belleza de su amada, de la brevedad de los placeres terrenos, y al pintársela con todo lujo de tétricos detalles lo hace desistir de su lujuria. Y aquí vuelve a invocar el libro como metáfora del cuerpo, esta vez muerto:

Oh, revuelve la historia de los días
en el volumen de un sepulcro oscuro,
las letras lee, que en cenizas frías
este hueso y aquél escribe impuro:
en tantas de la muerte librerías,
los cuerpos de esos huesos, mal seguro,
estudia, Julio; y en su letra advierte,
que son abecedarios de la muerte.

Pero el texto es también metáfora del curso del tiempo sobre la vida, símil del desgaste humano: *«bibliotecas le erige a las edades, / en que prescribe el tiempo eternidades».* Y tras la visita a Montserrat el soldado se encamina hacia Manresa, en cuya cueva decide hacer larga penitencia. Y es aquí cuando la visión de la cruz le permite elaborar a Domínguez Camargo una de las imágenes más bellas y profundas de la poesía barroca: *«Y erigida la Cruz ensangrentada / desde el mástil al gajo cortezudo, / se dobla el peso del cadáver yerto, / que eleva a Cristo vivamente muerto».*

Vale la pena confrontar el arrebato místico que sufre el soldado en la cueva de Manresa con el arrebato imaginario que vive Don Quijote en la cueva de Montesinos: ambos personajes, atraídos por los libros de caballería, han vivido hasta entonces empeñados en realizar menesteres bélicos o caballerescos: en las cuevas españolas se sustraen del mundo y ambos pueden observar dos orbes diversos pero caros a sus ideales: Ignacio ve las maravillas del Empíreo, a donde se siente transportado y donde se le revela *«el misterio de la Trinidad Sagrada»*; Don Quijote ve a los héroes de la Andante Caballería presos por un hechizo y el caballero Montesinos le revela los misterios de tal enclaustramiento y la servidumbre de sus amigos en un ambiente próximo a un edén, algo así como un Empíreo subterráneo:

Lejos del cuerpo, hurtado de sí mismo,
en éxtasis süave, en largo olvido,
en rapto amable, en dulce parasismo,
como nació la luz del labio vido
de Dios, que la derrama en el abismo;
la luna en leche, el sol recién nacido,
gemelos admiró mecerse en una
vuelta, que el cielo les giró su cuna.

En la visión última, ya en viaje hacia Roma, destaca la esplendente pulcritud de la revelación en la que a Ignacio le es concedido ver a Cristo y al Padre Eterno:

Toda el alma en los ojos asistía;
y a la oreja pasados los sentidos,
ni su luz en los ojos le cabía,
ni su voz le venía a los oídos:
ciego lince, se empaña en tanto día,
con los rayos luchando esclarecidos;
rica, se embaza sorda en los despojos
que los oídos ven, y oyen los ojos.

La presencia de Góngora

Apoyándose en procedimientos caros a los poetas barrocos como el uso de la antítesis, el hipérbaton, la perífrasis, las paranomasias y otras utilerías retóricas, Domínguez Camargo cifra todo el interés de su extenso poema en una particular concepción de la metáfora. Fiel a las pautas del estilo, el santafereño se regodea con un lenguaje en el que multiplica imágenes,



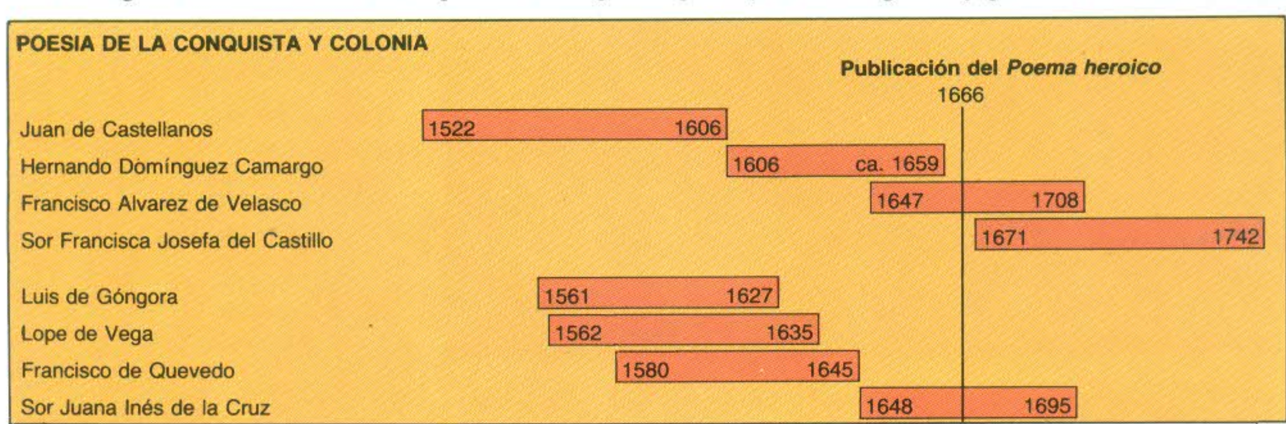
Lucas Fernández de Piedrahita, Hernando Domínguez Camargo, Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara, Francisco Alvarez de Velasco y sor Francisca Josefa del Castillo. Friso de Luis Alberto Acuña.

alegorías y mitos, magistralmente matizados por un acentuado tratamiento de la luminosidad, motivo éste que remite una vez más a Góngora, de quien José Lezama Lima, merced a la bella sinestesia «la luz oída», dice que ha creado en la poesía el tiempo de los objetos o los seres en la luz. El escritor cubano, diligente discípulo por igual del cordobés y del santafereño, advierte cómo el «frenesí innovador» de Domínguez Camargo lo lleva a cometer deliberadamente «excesos luciferinos por lograr dentro del canon gongorino un exceso aún más excesivo que los de don Luis», opinión que fragua una primera filiación entre los dos poetas. La verdad es que, como ocurre con Góngora, también en la poesía de Domínguez Camargo se funden a veces ciertos escarceos conceptistas (la argucia mental, el juego de ingenio, la brillante agudeza) con la vocación cultista (el acervo mitológico, el referente erudito, el fasto del conocimiento). La fuerza del santafereño, sin embargo, radica en la imagen de inequívoco corte metafórico, antes que en el audaz chispazo intelectual, tan del gusto de Francisco de Quevedo o Baltasar Gracián: la sabia y exultante recreación del banquete del poema (que en realidad son varios, aunque elegimos como arquetipo el del bautismo de Ignacio) confirma cierta afinidad entre el barroco y los excesos gastronómicos, evidentes en Góngora y Lope de Vega, en sor Juana Inés y fray Plácido de Aguilar, para citar sólo algunos ejemplos. Sobre la relación entre Domínguez Camargo y Góngora se han dicho muchas cosas. Para unos, el santafereño es «el primogénito de Góngora», aunque otros se dejan arrastrar por entusiasmos ciertamente desmedidos que los llevan a afirmar, como hace Eleanor Webster Bulatkin, que Góngora no es maestro de Domínguez sino «más bien su competidor. Domínguez, poeta para poetas, esperaba hallar a un poeta lector para que reconociera las imágenes españolas, precisamente porque una parte del gozo estético que les estaba brindando a los poetas de su público debía consistir en el virtuosismo y comprensión de sus variaciones sobre temas de Góngora». Emilio Carilla, por su parte, sostiene que la relación entre los dos poetas «es uno de los casos más extraordinarios de parentesco o, si se quiere, de adaptación poética, para la cual cabe, sin reserva, el nombre de "continuación"».

Casualidad, velado homenaje o inevitable gravitación de la obra de un poeta en la de sus contemporáneos o discípulos, ¿qué más da si lo importante es constatar una común preocupación estilística en la que incluso el tema se subordina en tono y métrica al asunto principal? Constatada la afinidad de Domínguez Camargo con su maestro, así como su devoción y defensa, el santafereño cifra su propia dignidad de poeta no en la emulación o la copia sino en su particular imaginería, en su estilo brillante y en una indudable capacidad lírica que incluso patentiza una diferencia entre los dos poetas: la cálida tonalidad de que hace gala el santafereño frente a la frialdad del cordobés. Recordemos cómo la sensualidad se apodera de Domínguez Camargo y hasta la Virgen María adquiere aureolas pasionales más propias de una dama renacentista que de la madre de quien redime a la humanidad. ¿Cómo ignorar la fascinación que se desprende de versos como «*O rosa es ya de luces en el cielo / o lucero de púrpura entre flores, / pues una Venus le ministra bella / luz para flor y sangre para estrella*»; o, también, «*alada mayos y plumada abriles, / águila de las flores (bien que breve), / por coronarse sol de los pensiles, / muchas luces al sol Clicie le bebe*»; los versos podrían multiplicarse: «*La que nudo durmió despertó rosa*», o la orgía cromática que evoca al *blasón* en el dístico: «*Un lucero de púrpura en su boca, / si un pardo sol se dividió en sus ojos*».

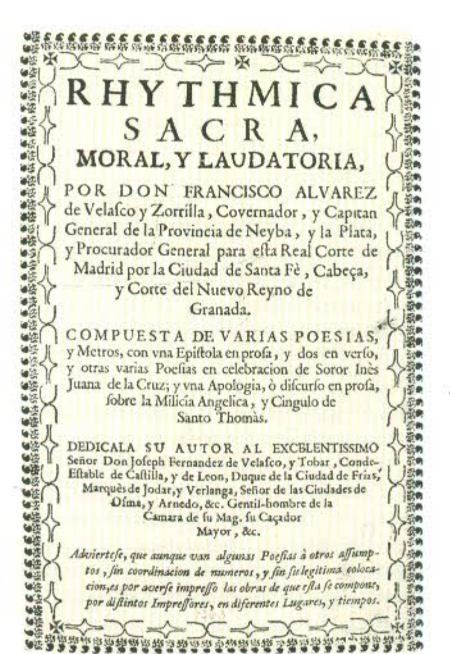
Consciente de los alcances de la discusión en torno a la filiación o deuda entre las corrientes gongorinas, Fernando Charry Lara —para quien Domínguez Camargo «no sólo es el más importante poeta del XVII americano, sino que alcanza como pocos dimensión verdaderamente universal»— afirma que el santafereño, dentro de su lealtad a Góngora, «multiplicó misterios, analogías y adivinaciones», comentario que zanja el problema de la compleja relación que, en mayor o menor grado, se puede aplicar igualmente a Luis de Tejeda y Guzmán, al "Lunarejo" y a la propia sor Juana Inés de la Cruz, sin olvidar a Evia y a Bastidas.

No carece de razón Lezama Lima cuando formula la idea de que lo español sólo se realiza en la plenitud de América y que España entra en decadencia al abandonar el estado teocrático que, tal como se da en la función de los vasos comunicantes, adquirió formas nutricias en el nuevo mundo. ¿Acaso ese «barroco jesuita, frío y ético» de Góngora no es el mismo que, teñido de cierta sensualidad, apreciamos en Domínguez Camargo y su experiencia de ignaciano réprobo en los páramos andinos? ¿El sueño del caminante de las *Soledades*, arropado por el calor sabio de la cabra de Amaltea, es en algo diferente del *Sueño* complejo y metafísico de sor Juana? Otra cosa son el sueño quevediano y la frialdad, también «jesuita», de Gracián, sólo que en esta forma particular de barroco la posibilidad que debe explotar el poeta adquiere unos rasgos que privan sobre las otras tendencias sin anularlas ni excluirlas. No deja de llamar la atención el hecho de que Lezama Lima ubique a Góngora —y por esta vía a los cultistas



americanos del XVII— en una posición opuesta a la de Maurice Scève, Jean de Sponde, John Donne, Quevedo, Gracián y Blaise Pascal, representantes de lo que ha dado en denominarse «la línea intelectual del gran barroco» y sí, en cambio, lo coloque al lado de Giambattista Marino, Agrippa d'Aubigné y Andreas Gryphius, componentes de «la línea retórica», con lo cual está de acuerdo, probablemente sin saberlo, con la clasificación que hizo Franck Joseph Warnke en sus *Versiones del barroco*.

Llegados ya a este punto en el que la poesía revela la común identidad de nuestra cultura en dos ámbitos distintos, apenas alterada por cuestiones de métrica y acento, cabe reconocer que Góngora patrocinó uno de los más reconfortantes encuentros de toda cultura: la cita e identificación plena de nuestras más variadas patrias imaginativas en torno a la lengua. Lo inesperado, pues, se realiza en la poesía, ya que, pese al carácter insular de su hábitat y de su historia, los barrocos americanos del siglo XVII supieron intuir lo universal en el complejo cosmos de Góngora, paradójicamente marginado e insularizado por sus compatriotas. La mayoría de edad —la *edad sol* de la *Sol edad primera*— se cumplió a través de esa primera fusión de la poesía americana con lo más valioso de la otra parcela de nuestra lengua, apenas cien años después de iniciada la Conquista y tres siglos antes de la recuperación del legado del maestro.

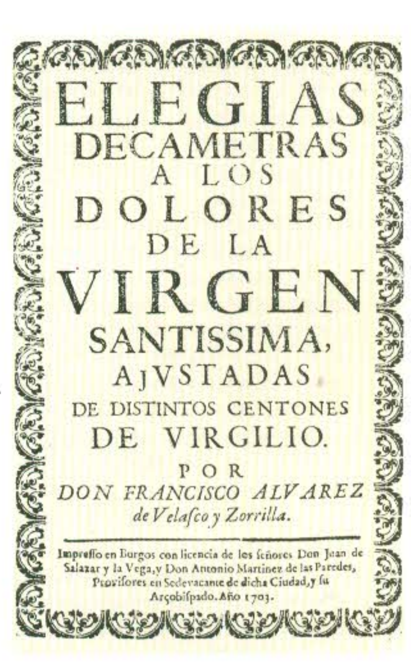


RHYTHMICA
SACRA,
MORAL, Y LAUDATORIA,
POR DON FRANCISCO ALVAREZ de Velaſco y Zorrilla, Covernador, y Capitan General de la Provincia de Neyba, y la Plata, y Procurador General para eſta Real Corte de Madrid por la Ciudad de Santa Fè, Cabeça, y Corte del Nuevo Reyno de Granada.

COMPUESTA DE VARIAS POESIAS, y Metros, con vna Epiſtola en proſa, y dos en verſo, y otras varias Poeſias en celebracion de Soror Inès Juana de la Cruz; y vna Apologia, ò diſcurſo en proſa, ſobre la Milicia Angelica, y Cingulo de Santo Thomàs.

DEDICALA SU AUTOR AL EXCELENTISSIMO Señor Don Joſeph Fernandez de Velaſco, y Tobar, Conde-Eſtable de Caſtilla, y de Leon, Duque de la Ciudad de Frias, Marquès de Jodar, y Verlanga, Señor de las Ciudades de Oſma, y Arnedo, &c. Gentil-hombre de la Camara de ſu Mag. ſu Caçador Mayor, &c.

Adviertcſe, que aunque van algunas Poeſias à otros aſſumptos, ſin coordinacion de numeros, y ſin ſu legitima colocacion, es por averſe impreſſo las obras de que eſta ſe compone, por diſtintos Impreſſores, en diferentes Lugares, y tiempos.



ELEGIAS
DECAMETRAS
A LOS
DOLORES
DE LA
VIRGEN
SANTISSIMA,
AJUSTADAS
DE DISTINTOS CENTONES
DE VIRGILIO.
POR
DON FRANCISCO ALVAREZ de Velaſco y Zorrilla.

Impreſſo en Burgos con licencia de los ſeñores Don Juan de Salazar y la Vega, y Don Antonio Martinez de las Paredes, Proviſores en Sedevacante de dicha Ciudad, y ſu Arçobiſpado. Año 1703.

Portada de la "Rhythmica sacra, moral y laudatoria" y "Elegías a los dolores de la Virgen", de Francisco Alvarez de Velasco y Zorrilla, impreso en Burgos, 1703. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

FRANCISCO ALVAREZ DE VELASCO Y ZORRILLA

Al igual de lo que hizo con la obra de Hernando Domínguez Camargo, el escritor cubano Manuel del Socorro Rodríguez fue quien primero habló del poeta Francisco Alvarez de Velasco y Zorrilla. En texto publicado el 11 de mayo de 1792 en el *Papel Periódico de Santafé de Bogotá* da noticia del poeta y reivindica su obra, tan «rara» y exótica para sus compatriotas como lo fuera también la del autor del *Poema heroico*. Sin embargo, nada más diferente que las dos propuestas estéticas recuperadas por la mirada crítica del cubano: Velasco y Zorrilla no sólo era un fanático admirador de Quevedo sino que odiaba a muerte el gongorismo. Lo curioso es que, habida cuenta del abismo existente entre las dos tendencias barrocas, Velasco y Zorrilla no ocultó nunca su inclinación y afecto por la línea gongorista que representaba la obra de sor Juana Inés de la Cruz, de quien incluso se enamoró platónicamente y cuya evocación es permanente en la obra del santafereño.

Velasco y Zorrilla nació en Santafé en agosto de 1647 y, a juicio de Rafael Torres Quintero, su obra es una especie de «Enciclopedia del barroco colonial granadino». La opinión es certera, aunque cabe matizarla en el sentido de que tal obra constituye otra variante o un capítulo aparte de la "Enciclopedia barroca", pues la abrumadora experiencia de Domínguez Camargo fija las pautas no sólo neogranadinas sino americanas de tan ambiciosa tendencia literaria. Como el precursor del gongorismo en el Nuevo Mundo, también Velasco y Zorrilla se formó en la disciplina jesuita y aunque la mayor parte de su vida la pasó enredado en litigios en defensa de sus intereses, pudo disfrutar del lujo y buen trato con la alta clase social de la joven ciudad. Su padre, español, era oidor de la Audiencia, jurisperito muy culto y de enorme influencia en las decisiones administrativas. Su propio hijo, el poeta, fue dos veces alcalde de la ciudad y durante veinte años gobernador de Neiva.

Una cierta precocidad erótica se aprecia en la vida temprana de Velasco y Zorrilla: a los 16 años dio poder para casarse con doña Petronila de la Carrera y Mera Ramírez y Arellano, aunque la boda no se celebró. A los 22 años contrajo nupcias con doña Teresa de Pastrana y Pretel. En cualquier caso, si hay un romance en su vida digno de atención literaria es el que experimentó por sor Juana Inés de la Cruz, a quien le escribió una "Carta laudatoria" y una gran cantidad de poemas, que animan el magma de su obra mayor: *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*, publicada caóticamente en España en 1703. Sus obras «profanas y jocosas, ninguna impura», se perdieron. En España se enteró de que había amado durante años a una mujer muerta, hecho que celebró en elocuentes décimas. El poeta falleció en Madrid en 1708 y nadie sabe dónde está enterrado ni si sus restos fueron repatriados.

Rhytmica sacra, moral y laudatoria

Dado el desorden y la improvisación que acompañaron a la edición —«distintos impresores, diferentes lugares y tiempos», amén de problemas de paginación—, el investigador Ernesto Porras Collantes afirma que «el volumen encuentra su organización en la titulación, adecuadamente escogida»: se toma como guía «el título principal y el orden en él propuesto para las materias en que a lo sacro sigue lo moral y a éste lo laudatorio». Ya en la dedicatoria aparece una frase que

luego adquirirá mayor sentido a lo largo del libro: «Mi propia osadía es texto»: todo, para este poeta, se convierte en reflexión de lenguaje. Las glosas que intercala en sus poemas en lugar de aclarar o ilustrar aspectos inherentes a los mismos crean nuevos espacios en los que la mencionada reflexión adquiere vida propia, texto dentro del texto, crítica e incluso burla de su prosodia: «*En lo intelectual tan bronco, / tan racional en lo bruto, / que mudando en cuerpo la alma, / hice de carne el discurso*». Es tan amplia y reiterativa esta inquietud retórica en pos de nuevas gravitaciones de lenguaje que, a lo largo de la lectura del libro, intentaremos subrayarlas atentamente.

Lo sacro

En el aspecto de lo *sacro* el poema ofrece ejemplos de gran perspicacia sobre la condición humana: «*Ladrón suave, / que al sacarle el perdón, robarle sabe / toda la voluntad por la memoria*». Una imagen plástica, en boca del poeta, se convierte en versos de gran transparencia y de honda inquietud religiosa: «*Las manos, que en tormentos semejantes / rethoricas son lenguas, allí yertas / ya al cielo hablar se elevan, o por muertas / crucificadas se amortajan antes*».

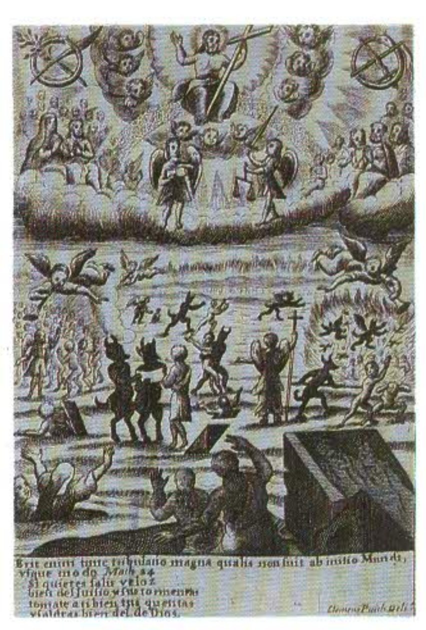
El drama de la pasión es tan acentuado, el ambiente tan impregnado de dolor y espanto, que «*hasta el aire me es susto*». En "Madrigal" el poeta parece ventilar algo que, a la vez, puede ser autobiográfico a tenor de las Escrituras y, también, una muestra autocrítica sobre la dimensión infecunda de su propia obra. Cuando escribe «*Emulo del amor del Padre Eterno, / ya que por infecundo / no pudo como él dar otro Hijo al mundo*», reconoce la unicidad del Salvador, su propia ausencia de progenie y, tal vez, una velada referencia al carácter poco perdurable de su criatura, el texto. No hay que olvidar que pocas son las muestras de soberbia de este autor y que, sobre todo, su poesía es un permanente diálogo consigo misma y que de ese diálogo no está ausente la invectiva y la ironía contra sus propios méritos como poeta. Reconocer falta de talento en su creación es tanto como admitir y proclamar la esterilidad de sus empresas: nada tan vano o inútil, al fin y al cabo, como querer cambiar con las palabras el mundo, sembrar utopías, hacer literatura.

La pasión de Cristo y el amor de María se realzan merced a grandes referencias mitológicas, griegas y latinas. A propósito, una de las mayores recurrencias culturales del poeta es Virgilio, aunque a menudo se advierten en sus citas patentes errores, algo que también se nota en las invocaciones de otros clásicos. En cualquier caso, sus versos suelen ser bellas metáforas de algún pasaje virgiliano, como se pone de presente en el díptico extraño pero sugerente: «*Náufrago, que huye del barco, / parcial es de su sepulcro*»; versos en los que podemos ver una evocación de Palinuro, el piloto de la nave de Eneas que, por observar las estrellas, se duerme, cae del barco y muere, aunque su cadáver no es encontrado por sus compungidos compañeros. De ahí el verso «*parcial es de su sepulcro*», como si faltara una parte esencial para que la tumba justificara su nombre. Palinuro, que encarna en la dicción virgiliana el símbolo del poeta —quien se ausenta de la realidad cautivado por los cielos—, es una de las entrañables presencias que Eneas encuentra en el reino de Proserpina y que constituye un punto culminante en la *Eneida*.

"*Novísimo de la muerte*".
Grabado de Clemente Puich.
"Rhythmica sacra, moral y laudatoria".

Lo moral

Más adelante, Velasco y Zorrilla vuelve a encontrar motivos para su devoción virgiliana, esta vez a través de notables reminiscencias de Dante. Se trata de la serie de poemas titulados "Novíssimos", de un carácter marcadamente *moral*, y divididos en tres partes cuyo título es de por sí elocuente: a) el novíssimo del *Juicio*, b) el del *Infierno* y c) el de la *Gloria*.



El juicio universal. Grabado de Clemente Puich en la "Rhythmica sacra" de Francisco Alvarez. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

¿Puede ignorarse de qué forma esos tres "novíssimos" son variantes barrocas de la *Divina Comedia*? Aparte del carácter triádico, el tema es el mismo y el aliento moral también. En el primer apartado hay faunas infernales y compartimientos para los más acusados vicios, como la «cárcel de la lascivia», cuya arquitectura se describe con minuciosidad aterradora. Parece que la mente moral está particularmente dotada para idear grandes tormentos para los vicios de la carne.

Los compartimientos infernales se multiplican y allí hay lugar para confinar a los falsarios e hipócritas, a los jueces venales y a los teólogos heterodoxos, a los perjuros y a los codiciosos. Para los que pecan por gula se inventan tormentos de gran sutileza: «... *ministros de sus penas sean sus ojos*», esto es: el tormento consiste, no tanto en no degustar las apetecibles viandas, como en contemplarlas sin tener acceso a ellas. Y como ya se anotó, la obsesión textual del autor vuelve a surgir, con aire autocrítico, probable comentario al pecado de la vanidad: «*Mas ya os oigo decir, que aqueste texto / más que en mi abono, contra mí es supuesto*».

Como sucede con el referente clásico, el "novíssimo" del Infierno es el más atractivo desde el punto de vista de la gama de personajes, situaciones, vicios y facetas de la condición humana desplegados. Obviamente, la intención moral acentúa el carácter negativo de quienes habitan las tinie-

blas, aunque, por oposición, incrementa el interés de los lectores e incluso despierta su simpatía por la suerte de los pecadores.

Tan poco memorable resulta el "novíssimo" del Juicio como en Dante la parte del Purgatorio. En otro sentido, también hay grandes equivalencias entre el Paraíso y el "novíssimo" de la Gloria: «*Sólo hablando de amor la lengua suave, / es amor solo en lo que entienden todos*». También aquí el poeta se dedica a enumerar las legiones celestiales, sus órdenes y características. Velasco y Zorrilla se muestra mucho más barroco que en otros apartados de su producción poética y buena prueba de ello es su notorio afán por definirlo todo merced a la conciliación de los contrarios: «*¿Qué claridades no serán obscuras? / ¿Qué ardientes soles no serán tinieblas?*». Y ni siquiera en tan altos dominios el poeta se olvida de su obsesión textual, fruto de la cual son versos admirables: «*Retórico elocuente, / a quien sirven de lenguas las estrellas*».

Llama la atención la peculiar destreza que exhibe el poeta a la hora de combinar inquietudes humanas con altas cuestiones teológicas. Es como si el laico escritor acudiera para sus fines a las altas verdades de las Escrituras: una especie de *ars combinatoria* entre la prosa cotidiana y la sintaxis de los grandes dogmas: «*A ver qué tal me sale el artificio, / de que un hombre que es Dios, baxe hasta muerto; / y que a este mismo tiempo en el suplicio, / la muerte dél vencida, / se encierre muerte, y se aparezca vida*».

Pero no todo es meditación teológico-mundana. Hay en el apartado que precede a los "novíssimos" una amplia parcela en la que el hombre, con sus afanes cotidianos, es el protagonista de los versos. ¿Quién no piensa en César Vallejo cuando lee la lancinante densidad de "Madrugar a ponerse los dolores"? Bajo el epígrafe «A varios asuntos», el poeta nos ofrece una gama de creaciones a las que titula "Poesías sacras y morales" y en las que, pese al título, impera una voluntad humana, terrenal, falible. Hay allí versos de sentido ambiguo y lúdico, como «*Sólo te goza, cuando no te siente*», que se presta a diversas y no siempre apacibles interpretaciones. Destacan también algunos romances y sonetos, en los que vuelve a reaparecer el tono calderoniano que apoya en el barroco la reflexión existencial: «*Si es más muerte el nacer, que el expirar, / ¿quién siente el no tener ya que sentir?*». A cada soneto sigue otro poema, que invariablemente se titula "Prosigue". Es curioso constatar que las varias veces advertida vocación textual del autor se ve teñida por un aura vallejiana: «*¡Qué miedo hace en mis discursos!*». También insiste el poeta en hacer evidente su amor por la paradoja: «*De relámpagos mentales, / de sus mismas luces tejen / sus tinieblas más audaces*». En todo caso, y pese al acentuado carácter humano de los poemas de esta sección, el colofón de los mismos es una especie de confluencia con las verdades de la Pasión y el drama de Cristo: «*Perderme quiero en mí, para que no / deje por mí de hallarme sólo en ti*». Y una vez concluido el largo tríptico de los "novíssimos", se abre una sección en la que aparecen diversos sonetos de carácter hagiográfico, en honor a la Virgen, santa Gertrudis, san Francisco de Sales, Domingo de Guzmán, san Cristóbal, Rosa de Viterbo (los últimos versos de su homenaje son admirables: «*Dé el horno de Babel, por llamas, flores: / produzca el fuego rosas, y si hermosa / brilló una vez la zarza en él verdades, / campee en las llamas frescas hoy una rosa*»; santa Rosalía («*Dios es cuanto en tu rostro resplandece*»), Rosa de Lima, Francisco Xavier, santa Catalina de Alejandría, Teresa de Jesús («*conocía el agravio / que hacer suelen los gozos más atentos*»), Juan Bautista y otros personajes del santoral.

En uno de los textos llamados "Estrophe" el poeta hace profesión de escepticismo ante los goces y bellezas mundanos: «*¿Piensas que esa hermosura, / fiera en sí misma, bella en sus desdenes, / es tuya acaso, porque con ternura / ya entre tus brazos en prisión la tienes?*». En buena parte de esta sección reflexiona, especula, filosofa. Más adelante desciende a lo terrenal y a los placeres, y entonces, en "Sylva primera", se regocija el lector con los irónicos versos: «*Si deseas los deleites, la grandeza, / las honras, la hermosura y la riqueza, / es un deseo muy justo, / haces muy bien, apláudote el buen gusto*». En otra "Sylva", Velasco y Zorrilla recupera el tono existencialista, tan frecuente en gran parte del barroco hispánico: «*Una breve comedia nuestra vida, / que también engolfada en ilusiones, / es entre sombras y artificios vanos, / un sutil y falaz juego de manos*». El acento existencial no está lejos de una preocupación ontológica, el remoto problema sobre la identidad. La figura paradigmática de san Agustín le sirve de pretexto para sus indagaciones en torno a la aventura del ser y un romance canaliza la cuestión magna: «*Mas pues yo soy el que siempre, / y vos sois siempre el que sois, / haced que ya sólo piense / para ser otro desde hoy*». A pesar del clima de tan altas cuestiones —en el poema anterior hay no sólo un eco cartesiano sino también un anticipo del rimbaudiano «*Je suis un autre*»—, el poeta le abre campo a la sátira contra sus enemigos, como sucede con el poema titulado "A un hipocondríaco", dirigido contra el deleznable presidente Francisco del Castillo de la Concha. Y al lado de textos virulentos como el anterior, conviven poemas de homenaje, como el dedicado a fray Alonso de Zamora y el bello "Epitafio al cadáver de Cicerón"; aunque también hay espacio para la crueldad, como en el soneto, autocrítico, de un enfermo que reflexiona en su lecho: «*Este, que catre piensas descansado, / cátedra es en que leo mis desaciertos, / donde las llagas son libros abiertos, / que el fin del mío me muestran descifrado*». La metáfora sobre la lengua, el libro o la retórica en general, que tan patente es en el repertorio de motivos de este poeta, se apoya también en tempranos ejercicios de lo que hoy se conoce como intertextualidad. A menudo, Velasco y Zorrilla echa mano de versos de su dilectísimo Quevedo y otros poetas, a quienes por esta vía rinde homenaje a la vez que amplía los ámbitos de su propia poesía. Por otra parte, el autor se refiere siempre al idioma como «castellano» y no español, con lo que participa en una vieja polémica que llega incluso hasta nuestros días. El sentido americanista de Velasco y Zorrilla es digno de atención: no tiene ningún reparo en llenar su poema de vocablos autóctonos, como coyas, tayas, tatacoas, fruto tal vez de su experiencia como gobernador de Neiva. Esta inquietud puede extenderse también a un capítulo esencial en su vida y en su poesía: su devoción por sor Juana Inés de la Cruz y todo lo que la poetisa mexicana significó como representante del genio americano ante los ojos de los europeos y ante sus hermanos de América. Pero ese es un asunto que en la obra del poeta abarcará una sección aparte.

Llama la atención el poema "Vida y milagros del nuevo taumaturgo y apóstol de las Indias S. Francisco Xavier", en el que Velasco y Zorrilla traza la etopeya del jesuita en relación con el propio san Ignacio de Loyola. Habida cuenta de que el tema resulta común a la preocupación barroca y que los dos grandes poetas neogranadinos lo trataron desde opuestos án-

VIDA,
Y MILAGROS
DEL NVEVO TAVMATVRGO,
Y APOSTOL
DE LAS INDIAS
S. FRANCISCO
XAVIER.

QVIN-

Capítulo dedicado a San Francisco Javier. "Rhythmica sacra, moral y laudatoria". Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

gulos barrocos (Domínguez Camargo desde el gongorista y Velasco y Zorrilla desde el quevediano), el asunto jesuita y el tratamiento formal dado al mismo unifican, así sea por vías diferentes, el primer gran tema de la poesía colonial de la Nueva Granada. La doble hagiografía pone de manifiesto la doble actitud barroca que privaba en los intereses de los poetas criollos.

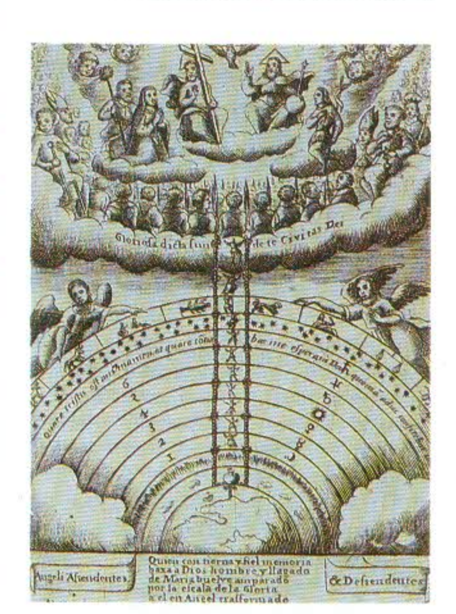
Diversos poemas se suceden en el texto, entre ellos las cien canciones en honor a san Agustín, tras las que se abandona definitivamente el asunto sacro del libro. Claro está que la vida misma del santo sirve de transición entre lo religioso y lo rotundamente humano y las canciones rastrean, a tenor de una minuciosa lectura de las *Confesiones*, la aleccionadora experiencia de aquel a quien el poeta llama «*Apolo africano y águila de la Iglesia*». La personalidad de Agustín da lugar a definiciones tan emotivas y hermosas como «*Químico tan divino / que supo disponiendo pardas nieblas / luces confeccionar de las tinieblas*». Otros asuntos ocupan la atención del poeta: poemas en honor a la muerte de su esposa, a la memoria de su padre y a sus dos hermanas monjas, sátiras contra los que presumen de viejos abolengos («*Si ascendencias ostentas de los Godos, / mira bien, Claudio, en tus ideas juglares, / que mientras más antiguos los Solares, / suelen estar cubiertos de más lodos*»), y, sobre todo, un poema tan extraño como su título: "Tres cualidades que tiene el oro se hallan sólo en la ceniza, y son:". A continuación, dos grandes temas ocupan la atención del poeta: su pasión por sor Juana Inés de la Cruz y una ya definitiva vocación lingüística.

Lo laudatorio

Antes de que el libro ratifique su carácter *laudatorio*, de que hace gala el título, y que se inicia con la carta que el poeta le escribió a la Décima Musa sin saber que ésta había muerto años atrás, el volumen incluye en páginas anteriores poemas escritos en Madrid al conocerse la muerte de la amada, lo que ratifica el desorden cronológico y temático de la edición. En tales poemas, que deberían ir al final, Velasco y Zorrilla evoca la ardentía de su amor y su admiración por el genio de la amada:

Si ayer me cegó la luz,
ya hoy me da luz la pavesa
luego en mi necia porfía
sin saber lo que adoraba,
alma era lo que yo amaba,
y que era cuerpo entendía.

La carta, fechada en Santafé el 6 de octubre de 1698, celebra las virtudes poéticas de sor Juana (fallecida el 17 de abril de 1695) y al lado de su admiración le declara su amor «con una melancolía parecida a la prudencia». Confiesa el enamorado querer peregrinar hasta México para ver a la monja, «mas como no basta un saber desear tan hidalgo para merecer dicha de tan alto precio, desahógome sólo con quejarme de mi fortuna, que doblándome las prisiones de impedimentos, me inhabilita de aspirar a ésta». Y tras la firma del enamorado, figura un extenso poema en honor a sor Juana, aunque hay que decir que la extensión no se compadece con el contenido, soso, prosaico, retórico, donde rara vez salta el verdadero sentido de la carta que lo precede, salvo la invocación «*Haced conmigo otro mayor milagro, / haciendo providente, / que sea feliz algún amante ausente*». Sigue a este poema un endecasílabo de esdrújulos, también en honor a la monja mexicana. Luego, la copla endecasílaba que se lee en forma de cruz, como un laberinto donde siempre aparece la palabra Nise (Inés). A continuación, varios sonetos que celebran libros de sor Juana y poemas en consonantes agudos y en esdrújulos y un soneto paronomástico. Destacan las célebres endechas endecasílabas:



Angeles ascendentes y descendentes. Grabado de Clemente Puich. "Rhythmica sacra, moral y laudatoria".

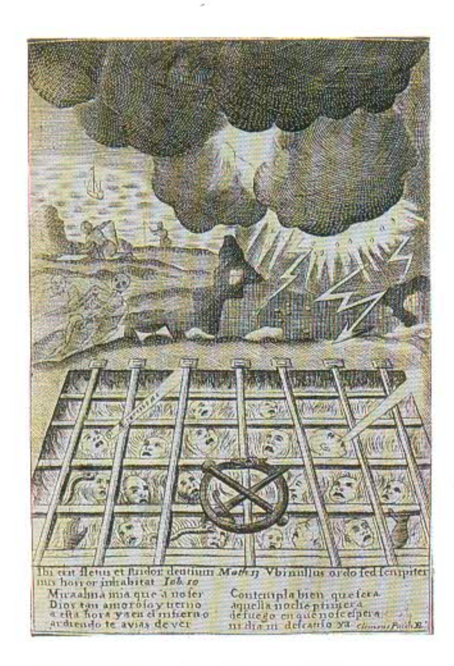
Paisanita querida,
no te piques ni alteres,
que también son paisanos
los ángeles divinos y los duendes

Amante inquieto, siempre
en tu celda invisible,
haciendo ruido estoy con tus papeles.

En este texto se hace un homenaje a América y su talento, evidente en la obra de sor Juana y otros poetas: «*Y que en fin sean tus letras / cuentas contra rebeldes...*». A continuación, figura la "Segunda carta laudatoria en jocosas metaphoras, al segundo libro de la sin igual Madre Soror Inés Juana de la Cruz". Se trata de un extenso poema en el que hace eclosión la enciclopédica información literaria del poeta y en el que, so pretexto de honrar a la monja, evoca la obra y figura de 22 poetisas de la antigüedad, precursoras de Nise. El poeta llama a su amada: «*Eliogábala cruel, que extravagante, / de las noches amante, / pasa a sus sombras frías / el natural comercio de los días*». El poema laudatorio (y la serie sobre sor Juana Inés de la Cruz) culmina con una declaración de perpetua esclavitud y amor: «*Porque hablando en mi lengua, / que es la que acá llamamos buen Romance, / yo de modo os venero, / os amo, estimo y quiero*».

Interés lingüístico

Finalmente, aparecen dos textos: una carta dirigida al padre fray Diego de Ochoa, sobre "desvíos" de los orado-



"Noche primera de fuego" en el infierno. Grabado de Clemente Puich. "Rhythmica sacra, moral y laudatoria".

res sagrados en sus sermones y a los que el poeta acusa de ocuparse «más en afear el vicio de la torpeza que en las alabanzas de la castidad, y más en ponderar los daños y horrores de la sensualidad, que en manifestar los felices efectos de la pureza». Esta carta escolta su "Panegyrica apología", un amplio texto en prosa en el que el autor echa mano de la mitología (en especial el tema del Minotauro y el laberinto) y luego, con afán moralizante «cristianiza la fábula». Todo esto con motivo de las celebraciones de la Milicia Angélica santafereña en honor al Santísimo. No faltan grandes apartados de las Escrituras, como los argumentos del arcángel Rafael ante Tobías, y en cuyo excurso aparecen frases felices, como «Mirad que la melancolía parece que os ha hecho perder no sólo las elegancias del Poeta, sino la propiedad de las comunes voces». Se habla, así mismo, sobre los males que conlleva la concupiscencia, y se trae a colación, como ejemplo, la historia de Semíramis y lo que podría llamarse hoy "erótica del poder": por el candor de Nino, su esposo, en cinco días ella cambia el régimen, mata a su consorte y reina a su antojo en Babilonia.

En medio de las digresiones del caso y de los ejemplos históricos y mitológicos, el autor se dedica de lleno a la que con los años se ratifica como su máxima preocupación, tantas veces señalada aquí: la reflexión etimológica y lingüística. Por ejemplo, contra el parecer de Sebastián de Covarrubias, para quien la palabra "laberinto" deriva de la voz *tortuosus*, Velasco y Zorrilla afirma que proviene de *labor intus*, esto es, "trabajo interior". Y a propósito de Aquiles y su célebre talón, en el que según los griegos descansaban su pasión y su vida, el poeta sostiene que talón significa *stirps*, que al mismo tiempo quiere decir *talón* y *generación* (estirpe). Cierto o no, lo que está claro es que la fijación que desde sus primeros textos este poeta manifestó por lo verbal es algo más que un simple pasatiempo. Al final de ese curioso sermón laico, el autor salta a la palestra filológica para defender las voces que al lector español le parecen raras, en desuso o simple y peyorativamente "indianismos". Como ya lo insinuó Juan de Castellanos en su infinito texto, esas voces forman de hecho parte de la lengua castellana que los propios españoles han difundido y enseñado en las Indias.

Pero hay algo más: al promediar el volumen, el lector es sorprendido por una serie de poemas que tienen por objeto la gramática. En el titulado "Otra letra" dice:

El diptongo muestra
que no se ha de leer
nunca aquella letra
que los ojos ven,
sino aquella que encerrada
está en este caracter.

La gramática prosigue en otros textos: «*Mas no seas tú de unos malos / ortographos que hay del duelo, / pón el punto en su lugar, / para no errar sus acentos*». Y en esta misma línea, la gramática sirve de pretexto para formular consejos de índole moral: «*Poner sólo donde no hay coma / el punto, errata es de aquellos / que en donde no hay coma, no hacen / del punto caso, ni duelo*». Mucho más adelante, en el ámbito de la hagiografía agustiniana (canción LXIX), la poesía, so pretexto del lenguaje, aflora límpidamente: «*De un idioma acentuado, todo en fuego, / llamas por frases de su voz revientan*»; y al promediar la misma canción aparecen otros ejemplos en idéntico sentido: «*El fervor y la lengua, porque inventan / las manos que lo intentan*». Como colofón de estas meditaciones, el poeta introduce unos versos que llaman la atención de los exégetas. El verso «*O su lengua mental manos hacerse*» remite a Porras Collantes nada menos que al *Poema de Mío Cid*, donde encuentra un equivalente en la admonición: «*Lengua sin manos, ¿cómo osas fablar?*». La temprana tendencia a la intertextualidad a que hemos hecho referencia antes, pone de manifiesto no sólo la habilidad de Velasco y Zorrilla de complementar, matizar y enriquecer sus textos con las fuentes mismas del idioma, sino también una insólita capacidad reflexiva sobre las cuestiones inherentes al lenguaje. Frente a su época y al medio que le correspondió vivir, esta obsesión textual se manifiesta como una de sus peculiaridades más sugerentes desde el punto de vista formal, al margen, por supuesto, de las múltiples virtudes que en el campo específico de la poesía ofrece su vasta obra.

Sor Francisca Josefa del Castillo

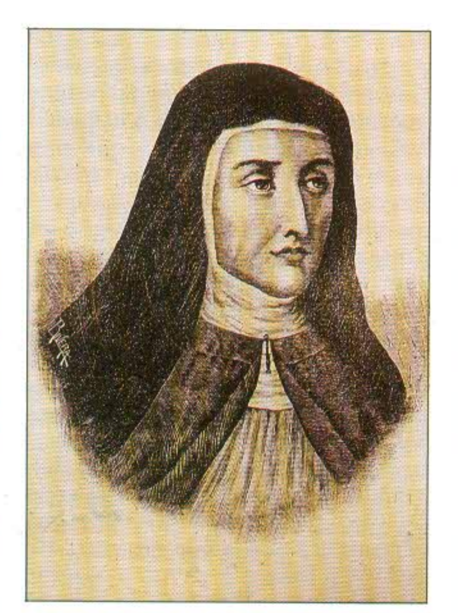
Tunja, la ciudad en la que durante décadas pulieron sus kilométricos poemas Juan de Castellanos y Hernando Domínguez Camargo, la ciudad donde Juan Rodríguez Freyle recreó la más tórrida aventura pasional que recoge *El carnero*, es también la ciudad donde a lo largo de 71 años una singular mujer profesó misteriosas nupcias con la literatura. La referencia toponímica no es gratuita: no lejos de Tunja, en el desierto de La Candelaria, transcurre por la misma época la anécdota de la que puede ser la primera novela hispanoamericana, el extraño texto *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, del padre Pedro Solís y Valenzuela. Algo de esta curiosa miscelánea literaria —dividida



Sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara. Oleo de autor anónimo del siglo XVIII.

no en capítulos sino en "mansiones", contiene poemas y tres piezas dramáticas— parece ilustrar la experiencia de sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara (1671-1742) y es la reflexión autobiográfica de Arsenio, cenobita que combate al mundo con imaginación y poesía. Porque con imaginación y poesía la monja clarisa se enfrenta a los asedios tortuosos de la realidad y, desde muy niña, encontró en la lectura la instancia idónea que la marginó de las veleidades del mundo. Su madre, una dama tunjana de pro, estimuló sus afanes de precoz lectora merced a reiteradas consultas de un libro capital: *El libro de las fundaciones*, de Teresa de Avila. Curiosamente, otra dama tunjana también profesó en el convento de las clarisas y de allí salió para casarse: se llamaba Margarita Verdugo Matamoros y su hijo, fray Pedro Tobar y Buendía, sería el autor de la *Verdadera histórica relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación por sí misma y milagros de la imagen de la sacratísima Virgen María madre de Dios nuestra señora del Rosario de Chiquinquirá,* publicada cuando la Madre Castillo contaba 23 años de edad.

A menudo, la biografía se convierte en hagiografía. El riesgo es mayor cuando el autor ha registrado por escrito sus vivencias y el lector no asume la distancia suficiente para aislar la cuota subjetiva e incluso ficticia de lo que es real y verosímil. ¿En qué apoyarse para afirmar —o creer lo que la Madre Castillo afirma— que la joven monja conocía a fondo el latín sin que nadie se lo hubiera enseñado? No se trata, en consecuencia, de aceptar como cierto lo que un autor dice de sí mismo, sino de aproximarse a sus escritos con la convicción de que por encima de todo son literatura. Porque es la literatura —su bondad cualitativa, su aporte a las letras coloniales, la dimensión de su poesía— lo que importa a la hora de acercarse al legado de Francisca Josefa del Castillo y Guevara. Una actitud diferente, impregnada *a priori* de incuestionable devoción por su persona, compromete el rigor de la crítica y mitifica al autor en detrimento de los verdaderos alcances de su obra. Por todo ello, la objetividad que cabe aplicar al análisis de los *Afectos espirituales* debe ser igual a la que se le aplica a la lectura de su *Vida*. Obviamente, grandes parcelas de ese texto titulado *Vida* iluminan la circunstancia social, cultural y existencial de la monja tunjana, aunque se impone un beneficio de inventario cuando el lector se aproxima a algo parecido al prodigio, pues el escritor deja de ser una cifra cultural valorable por su obra empírica para convertirse en un dato nebuloso en el santoral.



Sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara. Grabado de Peregrino Rivera Arce. "Colombia Ilustrada", 1890. Biblioteca Nacional, Bogotá.

Se dice, pues, que la joven Francisca Josefa tuvo muchos pretendientes y que se desenvolvía en un medio social prestante. De carácter enfermizo, buscaba la soledad para orar, e incluso se refugiaba en los gallineros. A pesar de negarse a contraer matrimonio, las tentaciones lascivas comienzan a ser frecuentes. Tras vacilar mucho, decide ingresar al Real Convento de Santa Clara, de Tunja, en 1689, y un año más tarde comienza a escribir sus *Afectos espirituales*. Ya desde el "Afecto 1º" sorprende la brillantez de su prosa, en la que se advierten ecos de los versículos bíblicos y donde la voz que narra se hace objeto de toda clase de escarnios: «Olvidéme de comer mi pan de dolor, y mi virtud se secó como teja; a las fauces se pegó mi lengua, y fui reducida a polvo de muerte. Subía al cielo estribando en pies de barro, y dando en ellos tu verdad, descendí hasta el abismo de mi confusión y miseria».

Esta actitud contrasta con el ambiente de disipación que predominaba en el convento, algo que, por lo general, se extendía a casi todos los conventos de la época, como lo demuestra la experiencia vivida por sor Juana Inés de la Cruz en Nueva España. A propósito, la leyenda de la poetisa mexicana llegó hasta Tunja —en Santafé ya había encendido de pasión el corazón de Francisco Alvarez de Velasco y Zorrilla— al punto de que algunos poemas de la Décima Musa, transcritos por Francisca Josefa en su cuaderno, fueron tomados por obra de la monja de los *Afectos*. Su impopularidad entre las clarisas era notoria y no era para menos: a espaldas del jolgorio y relajamiento de las monjas, Francisca Josefa se atormentaba y laceraba en virtud de extremas penitencias. Sus lecturas se centraron en las Escrituras y en poesía y textos místicos, cuyas gravitaciones aparecen en su propia obra de creación.

En diversas ocasiones fue abadesa del convento y protegió a su madre, cuando ciega y paralítica la anciana buscó refugio a su lado. En medio de la inquina de sus compañeras, llama la atención el énfasis que pone al señalar el asedio sexual a que la sometió una de las monjas. Este ostensible caso de tribadismo —hábito nada extraño en los conventos— parece encontrar ecos en las tentaciones que le atribuye al Maligno y que registra en su *Vida*: «De ahí a pocos días volvió a aparecer el enemigo junto a la cama en la que yo estaba, con una figura de negro, tan feo, tan grande y ancho, todo penetrado de fuego, que me causó más horror esta vez que todas las otras; y tal, que pienso si se hubiera llegado a mí, me muriera o quedara sin sentido. Desde a cuatro o seis días, habiéndome traído entre sueños cuantas cosas de pesadumbre me han sucedido y me pudieran suceder, con muy vivas y penosas circunstancias, al despertar me amenazó que se me metería en el cuerpo. No sé yo decir el miedo, pavor y espanto que esto me causó, sólo tuve el remedio de abrazarme con una imagen de la Virgen Santísima y de mi padre San Ignacio». La morosa sensualidad que se filtra en el texto, a nombre de una tentación o una pesadilla, adquiere en la vida real consecuencias más graves, como sucedió cuando vio a un fraile ingresar a la celda de una de sus compañeras. A una novicia a la que adoctrinaba le dijo que ese fraile era el "enemigo" y la joven divulgó entre sus compañeras la extraña versión. El resultado de todo esto fue una tremenda algarabía en la que sor Francisca Josefa estuvo a punto de ser linchada por las enfurecidas monjas: «Estaba lo más del día retirada, previniendo mi confesión general de aquel año, cuando una noche, a las oraciones, que no se habían hecho maitines,

viene a la celda aquella religiosa en cuya celda vide entrar al enemigo, tan llena de furor y dando gritos contra mí, que yo me quedé pasmada; hízome muchas amenazas, diciendo que no era la novicia mi criada, que ahora vería lo que hacía la madre abadesa. Dio tantas voces y se levantó tal murmullo de criadas y gritos, que yo me hallé cortada, y no tuve más alivio que meterme en una tribuna, mas desde allí oía tales voces en el coro, tal algazara y cosas que se decían de mí, que estaba medio muerta de oírlas, y no saber en qué pararía aquel furor y gritos».

Su prosa

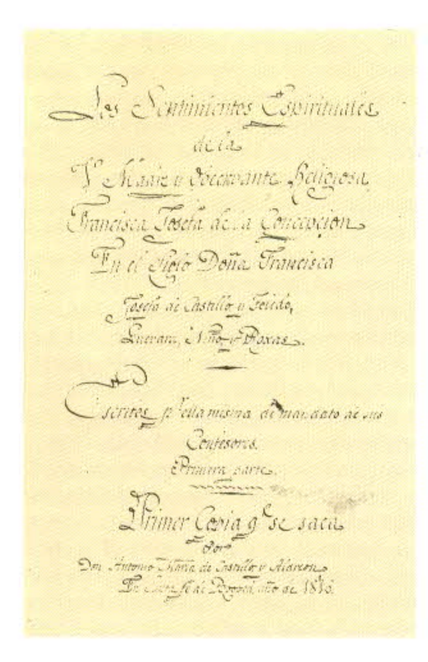
La magnífica prosa que la autora puso de presente en sus *Afectos espirituales*, y que en muchos aspectos roza la más alta y sensible poesía, adquiere en este pasaje otra dimensión, clara y directa, eficaz medio con el que dibuja una situación terrena, un animado episodio en el que destaca la sobriedad narrativa de una escritora excepcional. Tan excepcional, que los *Afectos espirituales* y su *Vida* pueden considerarse ejemplos paralelos de sus inquietudes formales. La autora parecía ser consciente de que cada situación exige un vehículo idóneo y de que la escritura debía estar al tanto de los requerimientos necesarios para narrarla. El elevado asunto de la relación mística, el acceso al orbe abstracto que unía a la narradora con la divinidad, exigía un tratamiento formal diferente y de ahí el tono bíblico desarrollado impecablemente en los *Afectos*. La miseria terrena, el odio, la rencilla y la animadversión de sus compañeras de claustro, en cambio, pedía, en su *Vida*, un registro más prosaico, directo, sin deliquios subjetivos; la plasmación directa del horror, el miedo y a la postre la lástima por la fanática actitud de sus cofrades. La misma pluma, pues, supo sortear el doble desafío de las situaciones a las que se enfrentó la autora en su condición de religiosa ungida por la fe y de simple, pobre, miserable mujer apostrofada por sus hermanas de claustro.

Primera página autógrafa de la "Vida" y "Afectos espirituales" de la Madre Castillo. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Poco cabe agregar sobre la vida de sor Francisca Josefa que no haya sido ventilado en su autobiografía. Disputas con las otras monjas, malestares e indisposiciones fisiológicos —padeció siempre del estómago y ella misma se extrajo los dientes y muelas, fuente de recurrentes dolores—, portera, sacristana, maestra de novicias, abadesa, es sobre todo la primera escritora neogranadina y una de las más importantes en el ámbito de nuestra lengua en su época. No fue María de Zayas y Sotomayor, quien murió cuando la monja tunjana nació, ni su contemporánea sor Juana Inés de la Cruz, con quien desorbitadamente han pretendido compararla. Fue una escritora hábil, tocada por circunstancias que distraen la atención sobre sus verdaderos méritos como aquella que da por ciertas su visión de Cristo o el otorgamiento de un carisma beatífico e incluso «hablas interiores» y una unión mística con el Salvador.

La obra tuvo una historia tan discreta como la vida de la autora. La devoción de su sobrino Antonio María del Castillo y Alarcón consiguió que *Su Vida, escrita por ella misma*, viera por fin la luz editorial en 1817, en una imprenta de Filadelfia. Un cuarto de siglo más tarde, una editorial bogotana publicaría la primera parte de los *Afectos espirituales*. Comenzaba así la precaria divulgación de unos textos en los que la autora había puesto su vida y la dimensión devota de su fe.

De los *Afectos espirituales* llama la atención la concreción aforística de ciertas oraciones, dentro del contexto más amplio y expositivo, y con frecuencia se aproxima al clima del rezo sin perder el hálito hondamente humano: «...por eso es bueno para mí que me humillaras, porque en esto me consuela tu palabra» ("Afecto 1º"). Otras veces, como sucede con *El carnero* —libro que también fue escrito en el reverso de papeles ocupados en litigios, cuentas y otros menesteres—, una digresión en el tema central no se corrige, se deja en el texto y adquiere allí una extraña y sugestiva gravitación estilística: «...amor, descanso, centro y vida de mi alma, hermoso Nazareno, lumbre de mis ojos (no sé qué iba diciendo)» ("Afecto 5º"). También sorprende cierta inusual confianza con ese Creador por quien tanto sufre, como se advierte en esta solicitud: «¿Estás, mi Dios, enfermo para que te cure?» ("Afecto 5º"). En cualquier caso, es la poesía la que aquí se arroga manifestaciones insospechadas: «¿Qué hacen mis ojos, Señor, cuando no lloran? Grandes son las lástimas que no vemos» ("Afecto 7º"). En sus reflexiones, por más elevadas que éstas sean, está siempre presente la noción de escritura: piensa y subraya la función de lo escrito: «revienta el corazón por los ojos (aún al escribirlo)» ("Afecto 8º"). El "Afecto 25º" nos ofrece varios ejemplos en los que el frenesí de la oración crece y se multiplica gracias al énfasis del lenguaje: «... hasta dividirle el alma del alma, y el corazón del corazón», «esperar esperando, esperar sobre la esperanza». Más adelante encontramos frases sin aparente sentido, aunque en la arcana respuesta se esconde la poesía, como cuando la autora pregunta: «¿Dónde está tu Dios? Toda la casa se revolvía por buscar un dracma» ("Afecto 75º"). La admonición moral es permanente, aunque siempre aparece despojada del rigor de la imprecación: se torna poética sugerencia más que implacable advertencia. Tal vez la sutil glosa de los textos sagrados pierda parte de su virulencia al pasar por el tamiz maternal de la monja: la reconvención se feminiza y deviene poesía: «Mira que el necio se muda como la luna, porque se arrima a todas las cosas sujetas a mudanzas, cuales son las que están debajo del cielo, en este mundo exterior y visible; y como anda al paso de las cosas que ama, nunca permanece en un estado» ("Afecto 87º"). Advertimos en el citado ejemplo cómo el tono, por lo dulce y maternal, se apoya en un motivo tan femenino como lo lunar, con lo que la advertencia contra lo mudable y efímero alcanza forma y sentido en la ecuánime admonición. Y cuando habla del amor no sólo traza su filosofía sino que dibuja y explica la anatomía del sentimiento: «El amor no deja al amante ser nada suyo, sino todo de aquel a


Los Sentimientos Espirituales
de la
Francisca Josefa de la Concepcion
En el Siglo Doña Francisca
Escritos p' ella misma de mandato de sus
Confesores.
Primera parte.
Primer Copia q. se saca
por
Don Antonio Maria de Castillo y Alarcon
En Santafé de Bogotá año de 1816.

SENTIMIENTOS
ESPIRITUALES
DE LA VENERABLE MADRE
FRANCISCA JOSEFA
DE LA
CONCEPCION DE CASTILLO,
RELIJIOSA EN EL CONVENTO DE SANTA CLARA
DE LA
CIUDAD DE TUNJA
EN LA
REPUBLICA NEO-GRANADINA
DEL
SUR-AMERICA:
ESCRITOS POR ELLA MISMA DE ORDEN DE SUS CONFESORES.
DADOS A LUZ POR SU SOBRINO
A. M. DE C. Y A.

EN SANTAFÉ DE BOGOTÁ:
Impr. de Bruno Espinosa por Benito Gaitan.—Año de 1843.

Portadas de los "Sentimientos espirituales" o "Afectos", de la Madre Castillo, en copia realizada por su sobrino Antonio María de Castillo y Alarcón en 1816 (Academia Colombiana de la Lengua) y en su primera edición, Filadelfia, T.H. Palmer, 1817 (Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá).

quien ama [...] El amor es como el fuego, que apoderado de la materia combustible, toda la transforma en sí, y sólo él vive, luce y arde en ella. El alma vive más donde ama, que donde anima». ("Afecto 96º").

En su autobiografía destaca estilísticamente la frase subordinada, probable herencia del período barroco. Al margen del relato principal, su vida, sus menesteres, sus dramas cotidianos, fulgen de pronto sentencias y digresiones de profundo sentido poético: «Mi amado para mí, yo para El, mi secreto es para mí en la soledad y en lo escondido del corazón». Obviamente, el citado fragmento remite de inmediato a *El cantar de los cantares*, texto caro a todos los poetas, sobre todo los místicos, aunque sor Francisca Josefa alcanza a otorgarle su timbre personal y también su sentido; lo hermoso debe guardarse; la esposa o la hija del rey deben salvar su belleza y honestidad del "paso franco" que acabará con sus virtudes, variantes del *dictum* romano, según el cual la mujer del César no sólo debe serlo sino también parecerlo. Más allá de las anécdotas sobre la vida en el convento, de la recreación de sus pesadillas y obsesiones, de sus flaquezas y extravíos, campea sobre tan sensible relato una dolorosa autocrítica, por lo que la escritura se convierte en camino de expiación: «Llegué a cobrarme a mí misma un horror tan grande, que me era grave tormento el estar conmigo misma».

Su poesía

Atmósfera completamente diferente ofrecen sus *Deliquios del divino amor en el corazón de la criatura y en las agonías del huerto*, ejemplo máximo de su poesía, genérica y estilísticamente concebida como tal. Lo comprueban fragmentos como

El habla delicada
del amante que estimo,
miel y leche destila
entre rosas y lirios

tan suave se introduce
su delicado silbo,
que duda el corazón,
si es el corazón mismo.

De "Fénix, el alma se abrasa" cautiva un aliento tempranamente romántico:

Hacen el amor los sentidos,
sentidos de su dolor,
porqué ellos pierden la vida
que ella muriendo ganó.

Aunque en "De la salud la fuente" la poetisa recupera el timbre místico en que se formó y habla con el Amado en medio del drama de la Pasión:

En esa cruz clavado,
arco de paz te hicieron tus finezas,
y pues, enamorado,
así encender pretendes las tibiezas;
que se abrasen las mías, hoy te ruego,
con tu luz, con tu llama, con tu fuego.

Y como sucedió con sor Juana Inés, sor Francisca Josefa piensa que no hay género menor y, con humildad y devoción, deja otra muestra de su talento en un "Villancico":

¿Quién ha visto hermosa flor
tanto abrazar por querer,
lucir acá entre las sombras
todo el cielo en un clavel?

En fin, con la voz de la poetisa de Tunja la literatura neogranadina alcanza la inflexión necesaria para emprender los acordes que, a dúo, exigen el romanticismo y la saga republicana. Independencia e identidad son también los criterios que definen la literatura que nace.

Bibliografía

ALVAREZ DE VELASCO Y ZORRILLA, FRANCISCO. *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1989.

CARILLA, EMILIO. *Hernando Domínguez Camargo. Estudio y selección*. Buenos Aires, R. Medina, 1948.

CHARRY LARA, FERNANDO. "Hernando Domínguez Camargo". En: *Lector de poesía*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

DEL CASTILLO, FRANCISCA JOSEFA. *Obras completas*. Introducción y notas, Darío Achury Valenzuela. Bogotá, Banco de la República, 1968.

DIEGO, GERARDO. "Hernando Domínguez Camargo". En: *Antología poética en honor a Góngora*. Madrid, Alianza Tres, 1979.

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

HERNÁNDEZ DE ALBA, GUILLERMO. "Hernando Domínguez Camargo, su vida y su obra". En: *Obras de Hernando Domínguez Camargo*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1960.

MÚJICA, ELISA. *Francisca Josefa de Castillo*. Bogotá, Procultura, 1989.

PACHECO QUINTERO, JORGE. *Antología de la poesía en Colombia*, 2 Vols. Vol. I: Epoca colonial. Período renacentista y barroco; Vol. II: El neoclasicismo y los romances tradicionales. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1970.

Literatura de la Ilustración

† *Gonzalo Hernández de Alba*
Jaime García Maffla

Lo que puede comprenderse por *Ilustración*, tanto en el Nuevo Reino de Granada como en las restantes colonias hispánicas, no es asunto fácil de definir. Realmente no puede catalogársela como una cierta y determinada escuela filosófica que permite adeptos y soporta ortodoxias y disidencias. Tampoco se la puede calificar como una definida tendencia o escuela literaria con sus paradigmas, maestros y discípulos. Más bien parece ser, si en realidad se tradujo en algo definido, una cierta actitud ante la realidad que podría expresarse de variadas maneras.

Tratando de definir rápidamente lo que pudo haberse comprendido por Ilustración en Europa, bien vale la pena recordar una afirmación de Emmanuel Kant que condensa toda una actitud intelectual: «¡Atrévete a preguntar!». En ella se relaciona tanto una actitud crítica como una cierta necesidad cada vez más urgente de conocimientos sólidos y comprobados. Por su intermedio de nuevo se entabla el combate contra los *ídolos*, contra los fetiches de la ortodoxia, la petrificación del pensamiento, el temor a la renovación. Por su intermedio se afirma la necesidad de una reforma y de una marcha hacia pretendidos progresos. Es entonces cuando la afirmación inicial se traduce en un *¡atrévete a actuar!*. La actitud crítica pasa de ser un principio metodológico y hermenéutico para convertirse en un instrumento de interpretación social y, finalmente, en una fuerza colectiva. La Ilustración europea se inicia con la franca lucha entre "lo antiguo y lo moderno" de fines del siglo XVII y parece agotar sus posibilidades internas de renovación con los argumentos críticos del propio Kant, los alegatos de Danton, las arengas de Robespierre y los cañones de Napoleón, si no es que muchas de sus contradicciones llegan hasta nosotros.

¿Se cumplieron en nuestra colonia las características y etapas anteriores? Para poder encarar una respuesta es indispensable preguntar sobre las posibilidades y los límites de la Ilustración en España.



Antonio Nariño, Francisco Antonio Zea, Francisco José de Caldas, Camilo Torres y Simón Bolívar. Detalle del friso dedicado a la Literatura Colombiana por Luis Alberto Acuña, 1965. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

Notas de la Ilustración en España

En los primeros años del siglo XVIII España y sus colonias aclamaban a un nuevo rey: Felipe de Borbón, nieto de Luis XIV de Francia. No fue éste el único cambio que iba a experimentar la nación que, después de haber reconquistado su suelo de los moros, colonizado un continente y mantenido la hegemonía europea, había visto desperdiciado su poder y su prestigio por la mala administración de los últimos Austrias, quienes, además, la agotaron en guerras carentes de sentido. A los tres reyes que gobernaron durante los siguientes 88 años —Felipe V y sus dos hijos, Fernando IV y Carlos III — los impulsaba un sincero deseo de mejorar el país, se ocuparon personalmente de sus asuntos y quizás esto era lo que la nación necesitaba. Bien puede afirmarse que para ellos fomentar el bienestar del reino no significaba otra cosa que fortalecer el poder real tanto en la metrópoli como en las colonias, siguiendo una tradición inaugurada en Francia por Luis XIV. Pretendieron, como consigna heredada, modernizar a España, ponerla al día y con ello recobrar su grandeza.

Un analista español contemporáneo, Julián Marías, califica así el complejo y contradictorio proceso del dieciocho peninsular: «El lado resueltamente positivo del siglo XVIII fue la atención a la realidad de España, su conocimiento, mucho más amplio y justo que el que anteriormente se poseía, el sincero reconocimiento de las deficiencias, la voluntad firme de superarlas y poner a España *en forma*. Enormes esfuerzos inteligentes se aplican al mejoramiento de la nación, al aprovechamiento de sus recursos, a la liquidación de reliquias inertes de un pasado que ya no tiene verdadera realidad». Todo ello parece ser cierto, no faltaba más. Lo que en estas afirmaciones se encuentra no es otra cosa que la expresión de un franco afán de modernidad, un claro deseo de ajustar cuentas, de trazar un balance con la tradición inmediata o, mejor, una

íntima preocupación de efectuar un cierto examen de conciencia y reparar faltas allí donde se pueda.

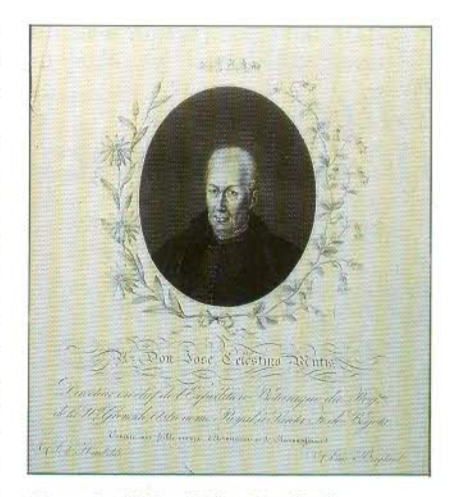
¿Cuándo aparece la Ilustración en España? Sin temor a errores se puede afirmar que no es posible interpretarla o hacerla coincidir con el siglo borbónico. Fue, más bien, una realidad tardía de lenta expansión y difícil asimilación. Tanto así que la obra de su principal introductor y más conocido difusor, el *Teatro crítico universal*, de Benito Jerónimo Feijoo, tan sólo empieza a publicarse en 1726. Es ya un lugar común afirmar que en su obra se condensan las más conocidas virtudes y los más reconocidos vicios de la Ilustración hispánica. Aportes culturales que pueden calificarse con las expresiones de uno de sus seguidores, Juan Sampere y Cuarinos: «Las obras de este sabio produjeron una fermentación útil; hicieron empezar a dudar; excitaron la curiosidad; y en fin, abrieron las puertas a la razón, que antes habían cerrado la indolencia y la falsa sabiduría». Con tres palabras se autocalifican las *Luces* en España: duda, curiosidad y razón. Con dos se despacha la tradición actuante: error e indolencia. Es el enfrentamiento de las luces y la oscuridad. No deja de ser significativo que unas y otras impliquen ciertas actitudes individuales que pueden calificarse como cualidades positivas o negativas del *alma* y, por serlo, son susceptibles de modificarse por el camino de la acción educativa. Lo que recuerda más de un aspecto de la teoría y la práctica de la pedagogía jesuítica y de la teología triunfante en 1563 como consecuencia del Concilio de Trento.

El espacio del discurso ilustrado español se encuentra desde sus primeros momentos limitado a la contemplación racional de la naturaleza, al saber del mundo físico. Todo parece señalar que se pretende una racionalidad que no cuestione el mundo de la fe, sino que lo apoye con una nueva argumentación y un nuevo método de presentación, que coadyuve al establecimiento de las reformas materiales que desde arriba se pretenden, que la Corona desea y promulga. Es de nuevo el enfrentamiento de la tradición escolástica repetitiva enfrentada a la claridad racional en el campo de la utilidad colectiva, aparentemente dentro de los moldes de la tradición inmediata.

Al insistir sobre esas dos características de la lectura que de la Ilustración difunde Feijoo en España y en su doble compromiso, tanto con las urgencias de una modernidad tardía y las enseñanzas de la Iglesia católica como con las necesidades del fortalecimiento de la Corona, el regalismo y la actualización del aparato estatal, se la puede comprender mejor y es posible acatar las influencias que llegaron hasta las colonias así como los vehículos que las transportaron. Señalan, además, que la Ilustración española no fue proceso transformador de la sociedad, ni implicó una superación de formas y contenidos tradicionales. Indicó una cierta apertura que se tradujo en un deseo de actualización que pretendió hacer de la cultura española algo más acorde con la moda vigente en los otros reinos de Europa, en especial en Francia. El *eclecticismo* que se adoptó como método general tiñó a los ilustrados de aquí y de allí, les fijó una meta y los dotó de una perspectiva que no pudieron modificar del todo. Es ese eclectisismo el que permite comprender la superposición de estilos, el uso de formas tradicionales para la difusión de una cierta mentalidad renovada.

Un elemento que no debe dejarse de lado es el que artísticamente el siglo de la Ilustración coincide con el del movimiento neoclásico que se entroniza en la metrópoli con la publicación, en 1737, de la *Poética* de Luzán, verdadero ideario estético que preconizaba la necesidad de una normativa centrada en la razón y en las necesidades pedagógicas del momento. Tanto la prosa como la poesía, el ensayo como el teatro, principiaron a moverse dentro de una atmósfera de ponderación que permitía "filosofar" sobre las diferentes manifestaciones del mundo y la sociedad que rodeaban al escritor. El neoclasicismo español, al pretender establecer un cierto equilibrio entre la razón y la verdad, no sólo rechazaba lo supuestamente superfluo, los adornos, sino que llegaba a desdeñar el mundo de lo sentimental. Tendencia que al relacionarse con el ideario ilustrado se llegó a convertir en la máxima expresión del siglo XVIII. Así, el escritor neoclásico e ilustrado hispánico quiso convertirse en la conciencia crítica de su sociedad y su momento; para ellos la fábula, el teatro y el ensayo pretendieron ponerse al servicio de una renovada actitud crítica que amparaba el troño y difundían ciertas instituciones como las academias, las tertulias y los círculos científico-literarios.

GONZALO HERNÁNDEZ DE ALBA



Homenaje de Humboldt y Bompland a José Celestino Mutis en el tomo "Plantes equinoxiales". Grabado de Sellier en la edición de 1808 por F. Schoell, París. Biblioteca Nacional, Bogotá.

ILUSTRACIÓN Y NEOCLASICISMO

El siglo XVIII es el siglo de la Ilustración y del neoclasicismo, uno y otro de origen francés. La primera es un movimiento que atañe al terreno del pensamiento y el segundo una escuela literaria. Así mismo, en el siglo XVIII se da —con el auge del poder de la monarquía— la segunda etapa de la Colonia de América, gracias a reformas como las impulsadas por Carlos III, cuando la sociedad española copia los moldes de la vida francesa, adoptando ideas, principios, gustos y costumbres. El escritor colombiano Baldomero Sanín Cano observa acerca de este segundo ciclo de la Colonia: «A fines del siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III, la metrópoli abrió el compás, dio permiso a los exploradores para visitar estas comarcas, organizó ella misma expediciones científicas y dotó de libros y de laboratorios indumentales algunos institutos de enseñanza». Este período de la Ilustración, así como el siguiente de la Emancipación, obliga a que el estudio se desplace de la literatura a la historia, la política y la filosofía (o a géneros menores como el periodismo). En uno y otro, como no se trate de preludios románticos, la creación literaria, con alguna excepción, es en general inexistente, no obstante estar la vida intelectual en manos de los mejores hombres.

En España, a los días de Carlos III suceden los de Carlos IV, quien vio el inicio del derrumbe de un Imperio que se vendría irremisiblemente

abajo en el reinado de Fernando VII. Es el caso que la Ilustración y el neoclasicismo (escuela cimentada en la *Poética* de Nicolas Boileau) fueron trasplantados a España y a sus colonias promediando el siglo XVIII, después de toda su riqueza —que había dejado exhausto el espíritu nacional—, en los órdenes de la creación artística, durante los siglos XVI y XVII. Sobrevino entonces un vacío repentino en cuanto al trabajo literario se refiere, que es reemplazado por el de filólogos, gramáticos y científicos, en su tiempo también señalado por el nacimiento de las academias. Es necesario decir que en este período la historia de la literatura se confunde con la historia de la cultura.

El pensamiento ilustrado

En el terreno del pensamiento filosófico, político y social, la Ilustración en Europa debe sus causas a figuras como John Locke, autor en 1690 del *Ensayo sobre el gobierno civil*; el barón de Montesquieu, autor en 1748 de *El espíritu de las leyes*, que sienta el principio de los tres poderes, legislativo, ejecutivo y judicial; Jean-Jacques Rousseau, autor en 1762 de *El contrato social*; también hay que mencionar la tradición del empirismo, que incluye los nombres de Francis Bacon, David Hume, René Descartes, Galileo Galilei, Gottfried Leibniz, entre otros; Baruch de Spinoza e Isaac Newton. De especial influencia en América fue Rousseau, con obras como el *Discurso sobre la desigualdad de los hombres*, de 1755, y con ideas que quiso ofrecer en la forma de destinos humanos ante los ojos del lector, como *Emilio*, de 1762, o *La nueva Eloísa*, de 1761. Papel igualmente importante desempeñaron en la formación del pensamiento americano los enciclopedistas, con Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert a la cabeza (y firmas como las de Voltaire o el conde de Buffon), en la labor de reunir los conocimientos y los temas más avanzados de su época en ciencias, artes, ideas y teorías, a través de artículos en los cuales, al lado de la información y la documentación, se hacía un planteamiento polémico.

Literatura española de la Ilustración

En la literatura española la escena estaba presidida (tras hitos como el *Diccionario de la Academia*, publicado por la Real Academia Española entre 1726 y 1738) por Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) y su *Teatro crítico universal* y *Cartas eruditas y curiosas*; Ignacio Luzán (1702-1754), cuya *Poética*, de 1737, situó, divulgó e impuso los principios neoclásicos en la creación literaria; Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), que aprestigió el teatro; y Tomás de Iriarte (1750-1791), quien supo imponer en España y América (siguiendo a Félix de Samaniego) sus *Fábulas literarias*. Finalmente, y de manera especial por el relieve de sus conciencias críticas, reflexivas, directas, están las sugestivas figuras de José Cadalso (1741-1782), autor de *Cartas marruecas* y *Noches lúgubres*, y Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1810), autor de epístolas y sátiras. Los escritores españoles citados caracterizan el siglo XVIII por ser los más estrechamente unidos al ideario de la Ilustración.

LA ILUSTRACIÓN EN LA NUEVA GRANADA

Por las fechas intermedias y finales del siglo XVIII los escritores (en general los naturales todos) del Nuevo Reino de Granada, entre racionalistas y sentimentales, no pisaban un terreno firme en lo que al sentimiento de nación se refiere (obligados, como la época exigía, a hacerse preguntas sobre su propia situación histórica); las nociones de tradición, carácter y pertenencia o propiedad no eran claras ni estables, y no es exagerado decir que asistiendo a dos historias distintas y a menudo encontradas, la de Europa y la de América, que incluía el mundo prehispánico, no acogieran sin reservas el espíritu monárquico que alentaba del otro lado del Atlántico. Hay que tener en cuenta, además, que corriendo los días el espíritu crítico y objetivo de la Ilustración y del mundo moderno en general fue conocido por muchos criollos, no a través de España sino directamente de sus fuentes en Francia, Alemania e Inglaterra.

Moreno y Escandón

El primer paso se dio en el terreno de la educación, gracias a figuras como la del fiscal Francisco Antonio Moreno y Escandón (Mariquita, 1736-Santiago de Chile, 1792), quien veía la urgencia de concebir un plan de estudios acorde con los tiempos: «Nada tiene de física lo que hasta aquí se ha enseñado con este nombre; parece que de propósito se ha olvidado



Francisco Antonio Moreno y Escandón. Oleo de Joaquín Gutiérrez. Dirección de la Biblioteca Nacional, Bogotá.

el examen de la naturaleza y contándose con algunas expresiones generadas se fue introduciendo un lenguaje filosófico totalmente opuesto al de la verdadera filosofía, y sin tratar de la naturaleza, que es el instituto de la física, subrogando cuestiones abstractas, que disponían a los estudiantes para otras fútiles cuestiones de la teología escolástica, de donde resulta que siendo una física inútil para los verdaderos teólogos, se hacía extremadamente perjudicial para los estudiantes que debían seguir otra carrera».

Mucho debe la historia a la actividad de Moreno y Escandón, quien entonces, dibujó el horizonte intelectual, así: «Queda ya prevenido que en la filosofía debe prevalecer el eclecticismo. En ninguna parte es tan preciso este espíritu de elección como en la física, en que la variedad de sistemas la tuvieron abatida hasta el siglo presente, en que últimamente se ha reconocido que los únicos medios de cultivarla son la experiencia y la observación. De ésta se deducen unos razonamientos que si fuesen ajustados a las reglas de una buena lógica, y dirigidos por los preceptos elementales de la matemática, van conduciendo con mucha seguridad en el conocimiento de la naturaleza». Vendrían en seguida hitos como el plan de estudios del arzobispo virrey Antonio Caballero y Góngora, de quien refiere el historiador ecuatoriano González Suárez, citado por Antonio Gómez Restrepo: «El plan de estudios



Claustro del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y efigie del fundador, fray Cristóbal de Torres. Sello de correos conmemorativo del III Centenario del Colegio en 1953.

del arzobispo virrey merece atención por lo elevado de sus miras y lo vasto de sus propósitos: abrazaba toda instrucción en sus diversas ramas, tan completa y adelantada como se podía dar a fines del siglo pasado en la mejor universidad de Europa; comprendía las matemáticas, la física, la química y la historia natural. La enseñanza de estas ciencias debía ser no solamente teórica sino práctica».

Centros de educación

Primer pilar para la actualización de la educación fueron ciertos centros de estudios que, irónicamente, establecidos para la instrucción de las clases altas de la sociedad, las inteligencias privilegiadas, habrían de significar una primera distancia frente a la Península. Fueron esos centros el Colegio Real Mayor y Seminario de San Bartolomé, que, regentado por los jesuitas, tras la expulsión de éstos se entregó al arzobispado. Este colegio fue igualado por cédula real al del Rosario, que a su vez había sido igualado a la Universidad de Salamanca. «Igualado», entonces, quería decir que adquiría el «Estatuto para calificar nobleza».

El Colegio de Nuestra Señora del Rosario es tal vez el centro más célebre por los hombres ilustres que educó, teniendo como centro de su irradiación las cátedras de matemáticas, filosofía y medicina, así como de humanidades, cuyo prestigio hizo que Eliseo Reclus, viajero francés por nuestras tierras, calificara a la capital del virreinato como «pueblo ateniense de Suramérica». Era, pues, la instauración del espíritu secular, aunque hay que decir que en el caso de Colombia, la relación con España y con la herencia de la Iglesia católica se rompe en menor medida que en otros lugares de América, así como la influencia de las letras de la Península se mantiene con mayor rigor.

A estos centros de estudios venían alumnos de Lima, Quito y Caracas, y son los únicos tomados para la realización de los nuevos planes de estudio del virreinato, por lo cual sobresalen de los demás centros de educación de su tiempo.

La Biblioteca, la Imprenta, el Teatro y el Observatorio Astronómico

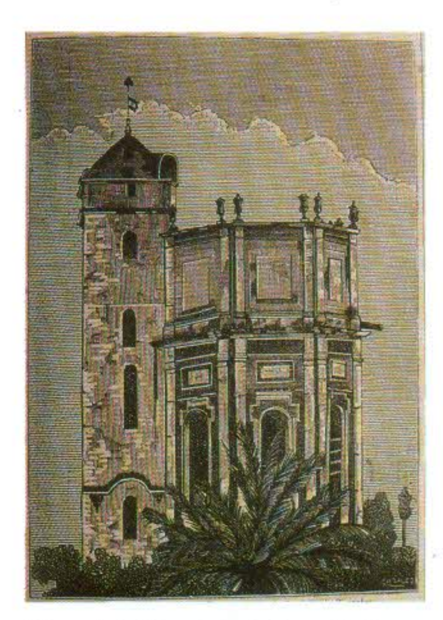
Con las reformas e innovaciones a la educación llevadas a cabo en los dos planteles citados, el siguiente hito de la vida intelectual es la fundación de la biblioteca pública oficial. Esta dependencia fue posible gracias a la confiscación (siendo virrey Manuel Guirior), de las distintas colecciones que la Compañía de Jesús tenía en sus colegios de Bogotá, Tunja, Pamplona y Honda, a solicitud del fiscal Moreno y Escandón. El día del suceso es pintado así por José María Vergara y Vergara: «Hechas las diligencias necesarias para construir la estantería y adorno, se arreglaron en ella los libros, y quedó todo listo para su apertura. En la mañana del 9 de enero de 1777 se abrieron solemnemente al público las puertas de la *real biblioteca*, así llamada. La librería era muy rica. Además de la copiosa cantidad de obras teológicas, que eran obligatorias en una biblioteca del siglo XVIII, había colecciones completas de los clásicos griegos, latinos y españoles, una colección muy bella de obras de física y filosofía aristotélica, algunas ediciones de mérito, y otras de gran valor bibliográfico».

En relación con el anterior episodio hay que aludir a la historia de la imprenta en el Nuevo Reino. La fecha de su llegada a estas tierras con la Compañía de Jesús es la de 1737 y la primera impresión un *Septenario al Corazón Doloroso de María Santísima*. Las obras iniciales más significativas fueron traducciones, en especial del latín, hechas en Santafé, como la *Historia de Cristo paciente*, entregada ya por la imprenta real de Antonio Espinosa de los Monteros; llega la imprenta al Nuevo Reino con posterioridad a su llegada a México y Perú.

Dos momentos más en la modernización de la vida granadina, ambos de la época tardía de la Colonia, fueron la construcción del Teatro y del Observatorio Astronómico. El primero fue (se usaban los términos «coliseo» y «corral», para el lugar de las representaciones dramáticas) empresa que correspondió a Tomás Ramírez, bajo el virreinato de José de Ezpeleta, e inició funciones el 6 de octubre de 1793. De esos inicios dice Juan Francisco Ortiz en su *Reseña histórica del teatro de Bogotá*: «Las representaciones desde el año 93 hasta el de 1809, no hemos podido rastrear cuáles fueron, pues los pocos hombres mayores que pudieron aclarar nuestras dudas han perdido los recuerdos, y las noticias que se obtienen son tan incompletas y contradictorias, que no nos atrevemos a estamparlas en esta reseña. Allá muy de tarde en tarde, y principalmente en la entrada de los virreyes, se daban funciones, y éstas naturalmente serían representaciones de las comedias de Lope y Calderón de la Barca, tal cual de Alarcón, eso es si los conocieron, algunas de Comella, y para fin y postre de fiesta, uno de los innumerables sainetes del teatro de don Ramón de la Cruz». El Observatorio Astronómico fue obra del impulso innovador de José Celestino Mutis, quien solicitó su construcción al virrey Pedro de Mendinueta; la construcción del edificio se inició a mediados de 1802 y terminó promediando también el año siguiente.

El periodismo

El periodismo del Nuevo Reino de Granada puede describirse como un instante en el cual la sociedad, en con-



Observatorio Astronómico de Santafé de Bogotá, construido por fray Domingo de Petrés desde 1802. Grabado de Antonio González sobre dibujo de Jorge Crane, 1882. Papel Periódico Ilustrado.

junto, podía observarse y reconocerse como dueña de unos rasgos peculiares, únicos. Va desde la crónica social, el dato escueto, hasta la intención pedagógica, con trazos de polémica, pasando por la difusión de escritos literarios. Es, en general, una producción esquemática, sucinta en cada una de sus modalidades, pero cumplía el papel de poner en comunicación a unos seres con otros, de afirmar el carácter de una sociedad nueva que crecía en el sentimiento pleno de ser americano. Los escritos literarios, por lo que observamos hoy, entraban como diversión, una cuota de amenidad en las horas del día. Pero también difundieron muchos de los nombres que protagonizarían los episodios históricos de ese período de nuestra nación.

A la prosa periodística corresponde parte esencial en la figuración de la literatura, tanto en el virreinato como en la nación libre. De los periódicos publicados en el ocaso del mundo colonial y en los anticipos de las guerras por la emancipación hay que mencionar: el *Aviso del Terremoto*, que en dos hojas relató los episodios del 12 de julio de 1785; de ese mismo año la *Gaceta de Santafé de Bogotá*, aparecida el 31 de agosto; el *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá*, primer periódico de trascendencia que redactó en 1791 su fundador, el cubano Manuel del Socorro Rodríguez, y en cuyo editorial decía: «El autor no lleva otro propósito que el de servir al público con la cortedad de sus talentos, ciñendo todos sus discursos a las justas leyes de la moderación y urbanidad, sin perder de vista exponer en ellos sólo aquello que conceptuare conveniente a la inteligencia de los juiciosos». Rodríguez, considerado fundador del periodismo en Colombia, publicó después, en 1806 y 1807, *El Redactor Americano* y *El Alternativo del Redactor Americano*. Antes había sido publicado el *Correo Curioso*, en 1801, cuyo "Prospecto" declara: «Como nos hallamos en la dura necesidad de enseñar ignorantes, no tenemos que trabajar en la destrucción del idiotismo; antes bien, ¡qué halagüeñas son las ideas, que con los colores más vivos nos representan el actual aspecto de esta ilustre ciudad! La dulzura de los modales de sus habitantes, la docilidad de sus genios, la viveza de sus talentos y su deseo insaciable de sabiduría son, a la verdad, las disposiciones favorables sobre que reposa nuestra empresa. Es bien conocida la utilidad de los medios que facilitan la mutua comunicación de las ideas para la consecución de la ilustración de los hombres y del engrandecimiento del Estado». Está también el *Diario Político de Santafé de Bogotá*, de 1811. Finalmente, como fruto directo de la Expedición Botánica, el *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, cuyo primer número apareció el 3 de febrero de 1808. Es el periódico colonial de mayor relieve, y de él apunta el historiador de la literatura José A. Núñez Segura: «Es pues el *Semanario*, una revista que difiere de las restantes publicaciones periodísticas de su tiempo en el tema y en el propósito científico y cultural, respectivamente». Su principal redactor fue Francisco José de Caldas, quien en el número 2 dice: «No hemos sido tan felices en el presente año de 1809; los suscriptores apenas llegan al Nº 45, y no hay fondos para el costo de papel. Vemos con dolor la ruina de un establecimiento ventajoso y necesario en el N. R. de G. y sentimos en nuestro corazón que quedan sepultadas en el olvido tantas producciones que han comenzado a dirigirnos los hombres de luces que tiene el virreinato».



Manuel del Socorro Rodríguez. Miniatura de Víctor Moscoso, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Tertulias literarias

Por los años intermedios del siglo, en la enclaustrada e inmóvil Santafé, cuyos habitantes giraban en torno a la figura del virrey, surgió algo que la historia sitúa como una institución: las tertulias literarias, más valiosas por su sola existencia que por sus logros en el terreno de la literatura. Se trató de una moda tímidamente trasplantada de Madrid y París: horas de lectura, contactos personales e intercambio de ideas, en los que se gestaba una conciencia crítica. Son el espejo del siglo XVIII ilustrado. Estos salones o círculos funcionaron entre 1780 y 1810, y en ellos nació un soterrado enjuiciamiento al mundo colonial. Las más célebres tertulias fueron: el Círculo de Nariño, la Tertulia Eutropélica, el Círculo del Buen Gusto y El Parnasillo. Sobre las tres primeras la crónica ha hecho distinciones para caracterizarlas: aficionada al estudio de textos políticos la primera, a los clásicos la segunda, y a la literatura jocosa la última.

El Círculo de Nariño fue iniciado y alentado por el Precursor, quien dio una idea de las tertulias literarias, al decir de la suya: «Se me ocurre el pensamiento de establecer en esta ciudad una suscripción de literatos a ejemplo de las que hay en algunos casinos de Venecia; éstos se reducen a que los suscriptores se reúnen en una amplia pieza cómoda, y sacados los gastos de luces, etc., lo restante se emplea en pedir un ejemplar de los mejores diarios, gacetas extranjeras, los diarios enciclopédicos y demás papeles de esta naturaleza, según la suscripción. A determinadas horas se juntan, se leen papeles y se critica y se conversa sobre aquellos autores». A este círculo asistían Francisco Antonio Zea, José Antonio Ricaurte, Francisco Tobar y Luis Eduardo Azuola, entre otros.

El segundo círculo literario fue la Tertulia Eutropélica, creada por Manuel del Socorro Rodríguez, iniciador del periodismo en Colombia. Quiso en su tertulia hacer estudios de literatura clásica, los cuales culminaron con las traducciones que José Valdés hizo de Homero y Horacio. A ella asistían Valdés, el misterioso poeta José María Gruesso y Francisco Antonio Rodríguez. Los trabajos escogidos en las horas de tertulias fueron publicados en el *Papel Periódico*.

El Círculo del Buen Gusto fue fundado por Manuela Sanz de Santamaría de Manrique, de quien cuenta Antonio Gómez Restrepo en su *Historia de la literatura colombiana* que «no era solamente literata, sino naturalista, tenía un valioso y curiosísimo gabinete de historia natural, formado y clasificado por ella misma. De noche, se llenaba su salón con todos los literatos de Santafé, y pasaban una velada de entretenidos ejercicios literarios». Por literato, añadimos, podía tomarse a



José Celestino Mutis.
Oleo de Vica Marotti,
Jardín Botánico, Bogotá.

quien sólo leía obras literarias, así como por ejercicios literarios, no la creación de páginas duraderas, sino la improvisación de coplas, estrofas o epigramas. El relato de Gómez Restrepo ya nos habla de una actividad literaria o, más propiamente, intelectual a espaldas de la cultura oficial del virreinato.

José María Salazar y otros escritores de las tertulias

A la tertulia de doña Manuela asistían, entre otros, el traductor de la *Poética* de Boileau, que marcara su tiempo, José María Salazar (1785-1828), autor de los poemas "La campaña de Bogotá, canto heroico", incluido en los *Documentos para la historia de la vida pública del Libertador*, impreso en 1820; "Canción nacional", de 1814, compuesta con la idea de un himno para Colombia; "La colombiada o Colón", publicado en 1852, y "El amor a la patria", que es su poema más logrado por su tono bucólico, que mezcla una naturaleza clásica, estereotipada, con sus habitantes, los indígenas, en la pintura de una aventura triunfal, con todas las resonancias de la poesía del Siglo de Oro. No pensamos en el valor del poema o su vigencia; los de Salazar son versos olvidados que quedan para muestra de una forma de versificación de época, así en el dominio de las formas clásicas, de las cuales son ejemplo las estrofas sáficas de la "Oda" a Lord Byron: *«Mas, ¡ay!, que el día dedicado al canto/ de los trofeos, con acorde lira,/ se ha convertido en doloroso llanto:/ Grecia suspira».*

A propósito de estos primeros nombres hay que diferenciar entre los forjadores de la cultura de la futura nación y los formadores de su literatura. A unos y otros pertenece Salazar, quien interesa como autor por sus temas. Otro poema suyo es "La campaña de Bogotá", poema que con "La colombiada" deja ver la intención de hacer una epopeya de la gesta libertadora, donde hay alusiones a la vida de los indígenas antes de la conquista, el sentimiento de que este suelo tiene un destino distinto del de España, y la reacción, de exaltación y duelo, con que juzga las acciones de la corona española:

Aquel pueblo feliz en otro tiempo,
donde la libertad halló acogida,
fue reducido a dura servidumbre
bajo la detestada tiranía.

Entregado al furor, regado en sangre
de sus hijos, el suelo de los zipas,
del fuerte Calamar los altos muros
y el resto de la tierra granadina.

¡Tiempos de confusión! En los cadalsos
que el déspota más bárbaro erigía,
los más ilustres hombres perecieron,
mas no su fama, que jamás expira.

Otros contertulios de doña Manuela fueron Frutos Joaquín Gutiérrez (1770- 1816), conocido por sus *Cartas de Suba*; José Montalvo (1782-1816), autor de la fábula "Los ratones confederados", de carácter político:

Allá en los tiempos antiguos
cuando los hombres pensaban,
cuando venganzas no había
ni oidor alguno fallaba,

un político trastorno
hubo entre las alimañas.
Erigió cada familia
su asamblea soberana.

José Angel Manrique (1777-1822) dejó dos composiciones en las que ironiza la vida diaria de dos provincias de Colombia, con los títulos "La tocaimada" y "La tunjanada". Se conoce el primero, pero el valor de uno y otro es escaso, como no sea porque en ellos hay ya semillas del futuro costumbrismo. El último nombre de los asistentes a esa tertulia es José Fernández Madrid, a quien por su relieve en la época y en la historia de las letras, se estudiará en el período de la Emancipación.

La Expedición Botánica

Sin duda el hecho de mayor trascendencia intelectual, vital y social de los años finales del siglo XVIII y anteriores a la Emancipación, y una de sus causas más profundas, es la Expedición Botánica, cuya dirección estuvo a cargo de José Celestino Mutis. Pero la Expedición no es sólo un hecho científico o un episodio de la historia de la cultura, sino que está directamente vinculada a la vida literaria. Una constante de la literatura colombiana —y de la intimidad de sus creadores— es su proximidad a la naturaleza; la afición por el ámbito natural ha estado presente siempre en escritores y poetas, aun en medio del auge del fenómeno moderno de la gran ciudad. Por esto la vigencia de la tradición de las ciencias naturales en el pensamiento poético, del espacio y del mundo físico. El valor del paisaje en toda nuestra historia literaria proviene más de la descripción de carácter científico que de la sola contemplación subjetiva; de allí su fuerza, al ser los escritores, en poca o mucha medida, también naturalistas.

La Expedición Botánica fue creada por la corona española mediante Cédula Real del 1º de noviembre de 1783, y encargada a José Celestino Mutis (1732-1808). Funcionó la Expedición sucesivamente en La Mesa, Mariquita y Santafé. Sobre el inmediato significado de la actividad de






Grabados de la Flora de la Real Expedición Botánica: Stelis maxima, Pogonia (dibujo de Salvador Rizo), Elleanthus columnaris (dibujo de Lino José de Acero) y Vanilla planifolia (dibujo de Vicente Sánchez). Biblioteca Nacional, Bogotá.

Mutis refiere Vergara y Vergara: «En 1762 abrió una clase de matemáticas y astronomía en el Colegio del Rosario, y allí, en pleno siglo XVIII, proclamó verdades estrepitosas y tan revolucionarias como ésta: *la Tierra gira en derredor del Sol*, cosa inaudita, herética, en la atrasada capital de la colonia...». Mutis emprende, pues, con las más célebres mentes granadinas, la primera labor auténticamente civilizadora en el Nuevo Reino, que llegó a dejar un vasto museo de dibujos de la flora, así como un acopio enciclopédico de datos sobre el reino natural neogranadino.

A su llegada a Santafé, Humboldt encontró ya avanzados los trabajos —que también en Popayán había adelantado Caldas— de la Expedición, y escribió a su hermano: «Trabajan con Mutis treinta pintores, posee dos o tres mil láminas, en folio, que son verdaderas miniaturas. Fuera de la de Banks, en Londres, no he visto una biblioteca botánica tan grande como la de Mutis».

La Expedición Botánica fue una empresa que tenía al mismo tiempo fines científicos y políticos —hacía parte de la averiguación que requería la Corona para la conducción de la colonia—, así como un propósito pedagógico (encuentro, clasificación, estudio y dibujo de plantas) y social en cuanto al conocimiento del medio ambiente. El estudio de las plantas medicinales se planteó ante la presencia de enfermedades propias del trópico, que la medicina europea no podía tratar.

En el terreno intelectual, el cuadro de la Expedición se trazó así: José Celestino Mutis, como instaurador y director de la empresa; apoyado por los científicos Eloy Valenzuela, Francisco Antonio Zea, Francisco José de Caldas, Pedro Fermín de Vargas, Jorge Tadeo Lozano, Enrique Umaña y Miguel Pombo; tomó parte también un extraño personaje de la época, el oficial de pluma José María Carbonell. Con ellos trabajaban los pintores oficiales, los auxiliares, los pensionados por el rey y los agregados como voluntarios.

La Expedición tuvo su fin, que es precisado por Núñez Segura: «Después de la desaparición de Mutis, continuó en su lugar el sabio Caldas, hasta que con la ocupación de Santafé por las tropas de Morillo se clausuraron los trabajos, se enviaron en 104 cajones —justamente con esqueletos de herbarios, gamas minerales, manuscritos y muestras de productos— las láminas a Madrid; se encerró en la cárcel a Sinforoso Mutis; Caldas y Rizo fueron ajusticiados, y por orden oficial de 1817, se suspendió "todo abono de sueldo a los pintores que le tenían por su trabajo personal"». Pero en torno a la Expedición se dio una pléyade de varones ilustres, de los cuales es preciso hacer mención, así como de algunos otros que llevaron a la acción el pensamiento ilustrado.



Antonio Nariño y Alvarez. Oleo de José María Espinosa, Casa Museo 20 de Julio, Bogotá.



Magdalena Ortega y Mesa, esposa de Nariño, y su hijo Gregorio. Oleo de Joaquín Gutiérrez, Casa Museo 20 de Julio, Bogotá.

Antonio Nariño

Tras las distancias que hacían inevitable el derrumbe del mundo colonial, el primer impulso del criollo fue acercarse a la historia y el pensamiento europeos, impulso del cual uno de los pasos decisivos fue la traducción y difusión de *Los derechos del hombre y del ciudadano*, en 1794, por Antonio Nariño, acto que le valió un proceso judicial, el encarcelamiento y el destierro.

Nariño (1765-1823) cimentó su formación con estudios de filosofía y matemáticas en el Colegio Mayor de San Bartolomé, en una agitada vida por la cual, aparte de "el Precursor", recibió el apelativo de "Caballero Andante". El grito de independencia del 20 de julio de 1810 lo halló preso en las bóvedas de Cartagena. Fue remitido a España, y después de evadirse de la prisión de Cádiz, viajó a París y a Londres, donde se entera del rumbo que la historia europea habría de dar con la llegada del siglo XIX.

En la actividad intelectual, actuó Nariño divulgando el pensamiento contemporáneo, al ser dueño de una de las más avanzadas bibliotecas de Santafé. De sus escritos sobresale el discurso leído en la apertura del Colegio Electoral, el 13 de junio de 1813, así como su defensa ante el Senado, de 1823, en la cual declara: «Suponed, señores, que en lugar de haber establecido una imprenta a mi costo, en lugar de haber impreso *Los derechos del hombre*, en lugar de haber acopiado una exquisita librería de muchos miles de libros escogidos, en lugar de haber propagado las ideas de la libertad, hasta en los escritos de mi defensa, como se verá después, sólo hubiera pensado en mi fortuna particular, en adular a los virreyes, con quienes tenía amistad, y en hacer la corte a los oidores como mis enemigos se la han hecho a los expedicionarios: ¿cuál habría sido mi caudal en los 16 años que transcurrieron hasta la revolución?». La página es ejemplo de estilo, de convicción y vida, no sólo de Nariño, sino de muchos de los hombres de letras de la época. Los próceres dan ejemplo del más depurado ejercicio de la prosa, que se daba en relación de sucesos, primeras páginas de ideología americana, en los informes científicos, en los descubrimientos del paisaje y en el anecdotario. Nariño también dejó las cartas que enviaba desde España con el seudónimo de Jorge de Sotomayor y los artículos escritos en sus periódicos *La Bagatela* y *Los Toros de Fucha*.

Otros precursores de la Emancipación

Los años del paso del siglo XVIII al XIX están hechos de figuras que no sólo tomaron contacto con las ideas, sino que encontraron rumbos para ponerlas en ejecución. Toda América agitaba en escuelas y salones los principios políticos y humanísticos que ponían en tela de juicio el ser mismo del mundo colonial, mundo que tenía en un no muy lejano pasado hechos como la Inquisición y la esclavitud. Se formaba en Hispanoamérica una sociedad heterogénea, de la cual afirma Pedro Henríquez Ureña que «retrocedió en ocasiones a formas medievales que ya estaban desapareciendo en Europa, pero en conjunto se mantuvo una condición fluida, debido a los cambios frecuentes en las fortunas de los individuos, a su movilidad y a su adaptación a las nuevas circunstancias».

Así, al final de la Colonia puede hablarse de un ideario hispanoamericano, encarnado en sus próceres. Hay que referirse a una de las figuras que prepararon o abonaron el terreno de la Emancipación, como maestro de próceres. Es José Félix de Restrepo, quien, nacido en Medellín en 1760 y después de hacer estudios de derecho en el Colegio de San Bartolomé, se consagró a la cátedra de filosofía en Popayán, a la cual asistieron Francisco José de Caldas, Camilo Torres y Francisco Antonio Zea, y de la cual dijo Mariano Ospina Rodríguez que fue «el primer curso de filosofía dado en el Nuevo Reino de Granada, en el cual se pasó del viejo sistema peripatético a la enseñanza de las ciencias, los métodos modernos...».

Camilo Torres (1766-1816) fue uno de los tantos próceres fusilados durante la pacificación. Estudió jurisprudencia y en 1809 redactó su Memorial de Agravios o "Representación del Cabildo de Bogotá a la Suprema Junta Central de España", páginas que redactó como miembro del Cabildo de Santafé. Un poeta de la época romántica, Diego Fallon, dijo, en admirada exaltación, que «la independencia de Colombia no la hizo la espada de Bolívar sino la lengua de Torres». Practicó éste el ensayo de carácter político y análisis social, como es el caso de los "Motivos que han obligado al Nuevo Reino de Granada a reasumir su soberanía". Había pedido Torres a las autoridades licencia para importar libros prohibidos, y la obtuvo, con lo cual contribuyó al avance del pensamiento y la sensibilidad de sus coetáneos más próximos, quienes, como José María Salazar, expresaron la más viva admiración por sus dotes de orador.



José Félix de Restrepo.
Oleo de autor no identificado.
Casa Museo 20 de Julio, Bogotá.

Francisco Antonio Zea (1766-1822) es figura casi mítica, por el despliegue de su carácter y el influjo de su acción, dueño de especial magnetismo. Educado en Popayán y Bogotá en las disciplinas de leyes, teología y lenguas clásicas, al ser vinculado a la publicación de *Los derechos del hombre* —y luego de haber reemplazado a Eloy Valenzuela en la Expedición Botánica— fue enviado a España, donde llegó a ser director del Jardín Botánico de Madrid. Como escritor ejerció principalmente el periodismo, participando en el *Papel Periódico* y *El Mercurio*, este último español. Sus artículos son científicos, de crítica, crónica y análisis social, en una prosa a la vez erudita y emotiva: «¿Quién no admira la majestad y el lujo de la creación vegetal? ¿Quién no es susceptible a las delicias de la verdura y de la sombra? ¿A quién no embelesan la púrpura y el oro de las flores y los matices de carmín y grana que brilla en los frutos? Los prados inspiran alegría en las florestas, se siente una especie de ternura y se difunde el alma; las selvas silenciosas convidan a la meditación y hacen concebir grandes ideas, y en todas partes recrean las plantas el olfato y la vista y hechizan dulcemente el corazón».

De los escritos más ambiciosos de Zea sobresalen "Sobre el estudio de las ciencias naturales y sobre el estudio de la geografía", así como el libro escrito en inglés, cuya edición se hizo en dos volúmenes, *Colombia being a Geographical, Statistical, Agricultural, Comercial and Political*. Pero sus páginas remiten al hombre enamorado de su medio ambiente, al escritor de prosa a la vez analítica y didáctica, al hombre de cultura que organizó la educación pública y fundó la Academia Nacional de Colombia. Analista de la historia de su tiempo, dejó escritos como "Bolívar en la campaña de 1819" o "Santander ante la historia".

Francisco José de Caldas

Francisco José de Caldas (1771-1816) es la figura más claramente delineada como intelectual y hombre de ciencia en los años finales de la Colonia. Después de estudiar leyes en el Colegio del Rosario, se consagró al estudio de la naturaleza, a la investigación y a la experimentación en los campos de la física y de la astronomía, la geografía y la botánica, resultado de las cuales

LITERATURA DE LA ILUSTRACION

Publicación de los *Derechos del hombre* 1794

José Celestino Mutis	1732	1808
Francisco Antonio Moreno y Escandón	1736	1792
Francisco Javier Caro	1750	1822
Manuel del Socorro Rodríguez	1756	1819
José Félix de Restrepo	1760	1832
Antonio Nariño	1765	1823
Camilo Torres	1766	1816
Francisco José de Caldas	1771	1816
Juan Manuel García de Tejada	1774	1845
José Angel Manrique	1777	1822

son sus teorías sobre el hombre así como la invención de instrumentos y máquinas, aun de instrumentos bélicos. Es, al tiempo, el estudioso, el meditador original y el inventor.

De su obra sobresalen, en primer lugar, sus cartas, piezas maestras en el género epistolar, en las cuales traza su autobiografía y el perfil de su espíritu: «Yo soy feliz en esta soledad, nada turba un reposo fundado en unos conocimientos sublimes y virtuosos [...] trabajo sin testigos, y esta ventaja me proporciona la inestimable de la humildad. El orgullo, hijo de los elogios y la admiración, arrastra consigo mil inquietudes, mil espinas que no recompensan con la satisfacción que produce».

Las obras de Caldas, editadas por la Biblioteca Nacional de Historia en dos volúmenes, precisamente por su carácter predominantemente científico están en los cimientos del espíritu histórico americanista y en la concepción del Nuevo Mundo, uno y otro plasmados en su obra capital "El influjo del clima sobre los seres organizados", donde afirma: «Por clima entiendo no solamente el grado de calor o frío de cada región, sino también la carga eléctrica, la cantidad de oxígeno, la presión atmosférica, la mayor o menor densidad del aire, la abundancia de ríos y lagos, la disposición de las montañas, las selvas y los pastos, el grado de población o los desiertos, los vientos, las lluvias, el trueno, las nieblas, la humedad, etc. La fuerza de todos estos agentes poderosos de la naturaleza sobre los seres vivientes, combinados de todos modos y en proporciones diferentes, es lo que llamo influjo del clima».



Francisco Antonio Zea. Grabado de W.T. Fry para el libro "Colombia", impreso en Londres por Baldwin, Cradock & Joy, 1822. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Parte central de la actividad intelectual de Caldas fue la publicación del *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, en 1808, cuando es director del Observatorio Astronómico. De los escritos de divulgación señalamos el que inicia el *Semanario*, sobre el "Estado de la geografía en el virreinato". El plan de la obra era un auténtico programa de fundación o de iniciación del pensamiento social. Están también sus relatos de viajes hechos de anotaciones sobre el mundo y sus tipos humanos, las diversidades de fauna y flora y, sobre todo, el carácter que distingue los lugares.

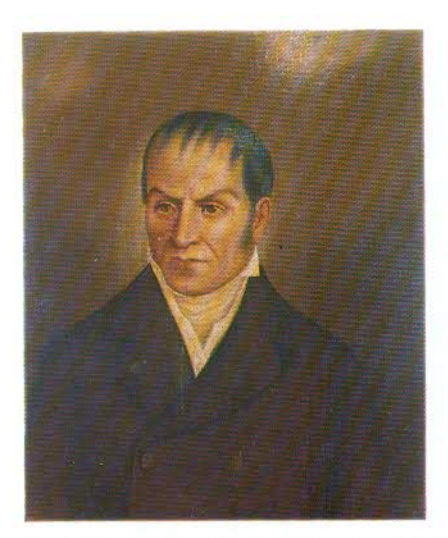
Otros autores

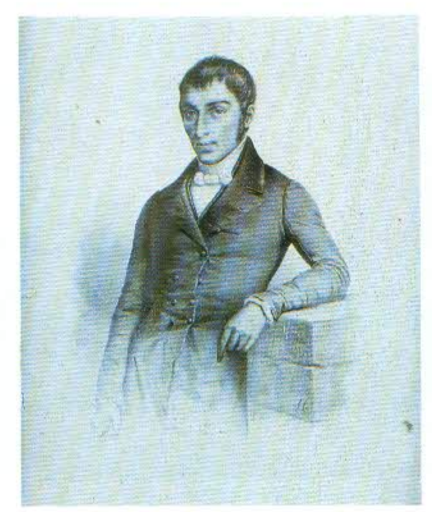
La literatura del período de la Ilustración es escasa, si nos ceñimos al concepto estricto de literatura, que deja a un lado los escritos de política, historia, viajes o autobiografías. No obstante, se trata de hombres y mujeres que escriben y con la conciencia definitiva de no ser europeos, así como de poseer un legado espiritual y un puesto en la geografía y la historia. El final, pues, de los años de la Ilustración, que son también los de los antecedentes de la Emancipación, cuenta con un puñado de nombres destacables.

Entre los hombres de letras, preferentemente poetas, que hay que situar como testigos del ocaso del siglo XVIII están, Mariano del Campo Larraondo (1772- 1860), humanista elogiado por Marcelino Menéndez y Pelayo como traductor de Horacio e intérprete de la cultura clásica, autor de elegías, sonetos y odas, así como de un especial poema titulado "Seis noches", en el que expresa un sentimiento de desdicha y nostalgia ante la vida: «*¡Oh triste corazón! ¿Cómo respiras/ y aún lates todavía dentro de mi pecho,/ estando, como estás, despedazado/ de mil heridas y de mil tormentos?*».

Juan Manuel García de Tejada (1774-1845), quien se hizo célebre por el humor y la ágil versificación del poema "Canción cantable, o jácara, que si oliera, el diablo que la tuviera". De la familia de la Madre Castillo, a ella dedicó una composición en décimas:

De la razón a los años
Francisca apenas llegó,
cuando reconoció
del mundo vil los engaños.
A su alma terribles daños
por una incauta lección







Camilo Torres (Museo Nacional), Francisco José de Caldas (Casa Museo 20 de Julio) y Lino de Pombo (Biblioteca Luis Angel Arango).

el cielo anuncia en visión,
huye de ella, y la verdad,
sola busca en soledad
y el puerto de su salvación.

Pedro de Urquinaona y Pardo (s.f.) es el autor de uno de los más logrados sonetos de las letras colombianas y de la lengua, "A Jesús crucificado":

A vos corriendo voy, brazos sagrados
en la cruz sacrosanta descubiertos,
que para recibirme estáis abiertos
y por no castigarme estáis cerrados;

A vos divinos ojos eclipsados,
de tanta sangre y lágrimas cubiertos,
que para perdonarme estáis despiertos
y por no confundirme estáis cerrados;

A vos clavados pies para no huirme;
a vos cabeza baja por llamarme;
a vos sangre vertida para ungirme;

A vos costados abiertos quiero unirme;
a vos clavos sagrados quiero atarme,
para vos ser atado, unido y firme.

Otros nombres de la época son Francisco Javier Caro (1750-1822), autor de una *Nueva relación y curioso romance*; José María Valdés (1767-1803), quien tradujo dos cantos de la *Eneida*; Miguel Tobar Serrate (1782-1861), autor de odas horacianas, sonetos y décimas, y cuentos en verso como "Los organistas de hogaño"; Francisco Mariano Urrutia (1792-1860), traductor de las *Geórgicas* de Virgilio, y autor de sonetos, en especial el conmovedor cuyo primer verso dice: «*De mis pasiones torpes arrastrado*», y de romances de carácter meditativo, como el subtitulado "Sobre la brevedad de la vida e inmortalidad del alma":

Ya los presurosos años
que sobre mí se avanzan,
como por mejor adorno
me dan cabellos de plata.
Con las flores de narciso
se pintan hoy mis quijadas,
y con la plumas del cisne
mis cejas y mis pestañas.
Pasa el tiempo velozmente
y con él los hombres pasan,
como los vientos que soplan
o como corren las aguas.

Lino de Pombo (1797-1862), de especial figuración en la cultura colombiana finisecular, a la vez soldado y discípulo de Caldas, dejó una extensa obra publicada en historia y ciencia; Juan Francisco Ortiz (1808-1875), hombre activo en la vida literaria de su tiempo, a cuyos protagonistas, así como a los héroes de la *Emancipación*, dedicó poemas, autor de unas *Reminiscencias*, de églogas y sencillos poemas como "La virgen del sol": «*Aligera tu paso,/ virgen del sol hermosa,/ y en esta selva umbrosa/ despliega tu dolor*».

Finalmente, son escasas las noticias biográficas sobre Joaquín Valdés, un escritor prolijo y leído en su tiempo, autor de la *Novena en memoria y alabanza de la prodigiosa, portentosa e ínclita quebrada de Catarnica, sita en la ciudad de Tocaima, al pie del hermoso cerro de Guacaná, compuesta por don Joaquín Valdés, natural de Cartago*, poema de tono picaresco y trágico. En el fragmento "Convite", dice:

Madamas hermosas,
bellísimo sexo,
por quien sólo vivo
y estoy casi muerto.
Venid aquí en torno
las que a mí me dieron
en copa dorada
activo veneno.
Venid, pues, desnudas,
cual se halla mi cuerpo
a verme exhalar
el postrer aliento.

El siglo XVIII asiste al auge de las maneras de la escuela neoclásica, normas y pautas de escritura que pueden resumirse así: a) Unidad de sentido de la obra literaria, que, por ejemplo, no combina tragedia y humor; b) Expresión de un pensamiento con independencia de una situación o circunstancia; c) Enfasis en lo objetivo, lo verosímil y lo universal; d) Separación rígida de los géneros literarios; e) Componer o escribir según normas retóricas (lo cual suprime la noción de estilo individual, que es conquista romántica), con supresión de la espontaneidad y sometimiento a la razón.

Y es el XVIII el siglo de un neoclasicismo que en España seguía al final del barroco y en Francia imponía los principios de las poéticas de la antigüedad griega y latina, una de cuyas versiones fue la *Poética* de Boileau, traducida a la lengua española en el Nuevo Reino de Granada por el poeta José María Salazar. Desde Francia se abría paso, dentro de los postulados de la razón, un espíritu crítico y positivo que cambió el derecho divino por el derecho natural; con tal espíritu, además, se planteó la pugna entre lo popular y local y lo culto y universal. La Ilustración abocaba las mentes a la erudición antes que a la creación literaria; la erudición y la sed de información hacían a un lado lo imaginario y lo fantástico, cerraban el paso al mundo del sueño, pero también sentaban las condiciones para una futura literatura original.

JAIME GARCÍA MAFFLA

Bibliografía

BAYONA POSADA, NICOLÁS. *Panorama de la literatura colombiana*. Bogotá, Librería Colombiana, 1955.

CALDAS, FRANCISCO JOSÉ DE. *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, 3 Vols. Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942.

El pensamiento científico y filosófico de José Celestino Mutis. Recopilación y selección, Guillermo Hernández de Alba; prólogo, Gonzalo Hernández de Alba Ospina. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1982.

GREDILLA, FEDERICO. *José Celestino Mutis*. Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1982.

HERNÁNDEZ DE ALBA, GONZALO. *Los árboles de la libertad*. Bogotá, Planeta, 1989.

HERNÁNDEZ DE ALBA, GONZALO. *Derechos del hombre y del ciudadano*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1990.

HERNÁNDEZ DE ALBA, GUILLERMO. *Crónica del muy ilustre Colegio de Nuestra Señora del Rosario en Santafé de Bogotá*, 2 tomos. Bogotá, Colegio del Rosario, 1940.

LAVERDE AMAYA, ISIDORO. *Ojeada histórico-crítica sobre los orígenes de la literatura colombiana*. Bogotá, Banco de la República, 1963.

NARIÑO, ANTONIO. *Escritos políticos*. Bogotá, El Áncora, 1982.

PACHECO QUINTERO, JORGE. *Antología de la poesía colombiana. Epoca colonial y neoclasicismo*, 2 Vols. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973.

RUIZ MARTÍNEZ, EDUARDO. *La biblioteca de Nariño y los derechos del hombre*. Bogotá, Planeta, 1991.

VERGARA Y VERGARA, JOSÉ MARÍA. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. 2 Vols. Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1974.

Escritores de la Emancipación

Jaime García Maffla

Del período de la Emancipación hacen parte los escritores que, después de asistir al paso de los siglos XVIII al XIX, alcanzan su madurez creadora hacia el primer tercio de este último. Su actividad de mayor irradiación se ejerce entre 1817, año en que la Expedición Botánica es definitivamente clausurada y abandona el Nuevo Reino de Granada, y 1830, año de la muerte de Simón Bolívar, cuando en toda Hispanoamérica se implanta el movimiento romántico.

Fueron hombres cuyo espíritu flotaba entre dos aguas, las de la corriente racionalista y las de la pre-romántica, que estaban vueltos a la vez hacia la categorías del siglo XVIII y las del siglo XIX, pudiendo conciliar las diferencias entre uno y otro (en América menos profundas que en Europa) y la escisión de conciencia que ellas podían significar. De igual manera, escritores de la Emancipación, en cuanto pre-románticos, y los del siglo XVIII, en cuanto ilustrados, componen sus obras en el horizonte de una misma escuela literaria, la neoclásica, cuya vigencia perdura hasta bien entrado el romanticismo.

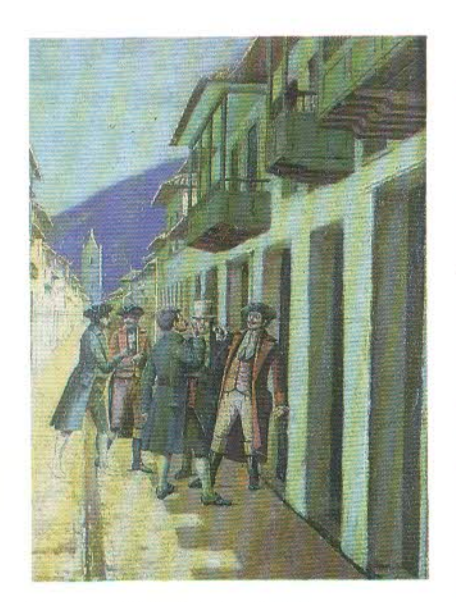
Son años de escasa producción literaria, de los cuales afirmó José María Vergara y Vergara en su *Historia de la literatura en Nueva Granada*: «En los últimos años del siglo XVIII, a semejanza de la oscuridad de la alborada que crece antes de dar paso a la luz, fue cortísimo el número de escritores: pocos años después iban a aparecer tantos, que compensaron abundantemente la pobreza del final del siglo». Esa escasa producción que habría de darse al final del período, confundida con los preludios románticos, puede cifrarse en los nombres de Josefa Acevedo de Gómez, José Fernández Madrid, Luis Vargas Tejada, José Joaquín Ortiz, Jose María Gruesso, entre otros.

Los demás nombres son sólo anuncio del período que vendrá, débiles ecos de cuanto sucede en otras latitudes, o epígonos de un ciclo —el de la segunda mitad del siglo XVIII— que puede considerarse desierto en el terreno de las letras. Así, la época de la Emancipación se ve, en lo literario, ocupada por páginas de ocasión o diversión, fragmentos de obras, imitaciones, traducciones, ensayos de composición, antes que por obras cumplidas o por autores que tuvieran como propósito principal de sus vidas la producción literaria.

Los hombres de letras neogranadinos de finales del siglo XVIII entreveían y sentían ya la existencia efectiva de una comunidad distinta, no sólo por su disidencia frente a España en la política del momento, sino por su diferencia con lo español en el campo de la historia y de las tradiciones, en lo social y en la actitud ante el mundo, incluyendo el propio. Sabían que al



Simón Bolívar, Luis Vargas Tejada, José Joaquín Ortiz, Francisco de Paula Santander, Manuel José Restrepo, José Eusebio Caro, Julio Arboleda y Gregorio Gutiérrez González. Detalle del mural sobre la literatura colombiana, del pintor Luis Alberto Acuña (1965). Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.



La reyerta del 20 de Julio de 1810.
Oleo de Julián Rubiano.
Casa Museo 20 de Julio, Bogotá.

lado del pensamiento y de la actividad literaria o intelectual, tendrían que abocarse a la acción política y guerrera, en contraste con la existencia colonial, pero empujados a definir su propio ser ante la historia, así como a ser dueños de su destino y del escenario de sus vidas, cuando se daba una soterrada actividad hecha de conflictos y de limitaciones. Muchos de esos hombres, al tiempo que ejecutores y protagonistas de la libertad, habrían de ser sus mártires.

La labor intelectual y cultural se ejerce en campos distintos a los de la literatura, porque el signo de los tiempos es otro. Son los años finales del Virreinato de Nueva Granada, cuando la sociedad colonial, que en nuestro suelo contaba con cerca de dos millones de seres, comienza a eclipsarse; años de la gesta emancipadora, que no encontró un cantor, como tampoco lo tuvieron las empresas del descubrimiento y la conquista, gesta que va de 1810 a 1819. Con el inicio de la nación libre vendrán los preludios románticos y los primeros escritores auténticos de Colombia.

Josefa Acevedo de Gómez

Antes de hacer el registro de las voces de esta época, hay que mencionar a una figura femenina, especial por su afición a las antigüedades y a la veta local, cuyo espíritu, no obstante lo avanzado de las fechas, permaneció vuelto hacia el mundo colonial.

Josefa Acevedo de Gómez (1803-1861) editó sus versos en 1854 con el título *Poesías de una granadina*, y se distinguió por alimentar la idea y el sentimiento de una cultura patria, a los cuales contribuyó con trabajos de carácter histórico y regional, como los *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos, copiados al natural para instrucción y divertimento*. Este sentimiento de lo propio, y el censo de pertenencias espirituales de Colombia, la hacen aparecer como una auténtica fundadora y afirmadora de nuestra vida intelectual. Sobre Santafé escribió: «Santafé. Este nombre es muy querido; encierra muchos recuerdos para los habitantes ancianos de la antigua capital del Virreinato de la Nueva Granada. Cuántos viejos darían el resto amado de su achacosa vida y por añadidura la de tres o cuatro de sus hijos y nietos, por que existiera Santafé tal como era antes de 1810. Acaso tendrían razón, y yo por mi parte no quiero que se olvide lo que fue en otro tiempo el país de mi nacimiento». Este recuerdo es valoración.

José María Gruesso

Entre los nombres más importantes del período se destaca el del poeta José María Gruesso (1778-1835), hombre de excepcional sentimiento y visión original de sí y de la vida. Especialmente inclinado a la poesía de la lengua inglesa, que meditó e interpretó y de la cual fue traductor (en realidad es uno de los primeros en aclimatar temas y formas de la expresión inglesa a nuestro medio), su existencia es una leyenda. Se refiere de él que, habiéndose enamorado y comprometido con una bella joven de la sociedad, un día, al regreso de un viaje (salió por la mañana y llegó por la noche), encuentra que su amada ha muerto repentinamente. Ante ello, abandonó el mundo y se consagró a la vida religiosa.



Josefa Acevedo de Gómez.
Fotografía de la Colección Herrera,
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



POESIAS

DE UNA

GRANADINA.

BOGOTA.

IMP. DE F. TÓRRES AMAYA, CALLE DEL NORTE N. 251

1854.

Portada de "Poesías de una granadina",
de Josefa Acevedo de Gómez.
Bogotá, Imprenta de F. Torres Amaya, 1854.
Biblioteca Nacional, Bogotá.

Es, principalmente, autor de dos poemas, las "Lamentaciones de Pubén" y "Las noches de Matías Geussor", apellido que es anagrama del suyo. Fue Gruesso en esas treinta noches, de las cuales sólo tres se dieron a conocer, seguidor del lenguaje y los motivos del poeta inglés Edward Young, autor de unos *Pensamientos nocturnos*. Pero la nota de mayor interés está en la señalada por Antonio Gómez Restrepo, cuando glosa estos versos: «*Oh bosquecillos de frondosos mayos, / románticos doquiera y hechiceros*»; dice Gómez: «Sería curioso averiguar cuándo empezó a usarse en nuestra lengua la palabra *romántico* (que con sorpresa encontramos en los versos de Gruesso), para caracterizar ciertos estados de alma, ciertos aspectos melancólicos del paisaje. El empleo de dicha voz por un escritor como Gruesso, que vivía en una lejana ciudad del Nuevo Reino y tenía estudios clásicos, parece demostrar que empezaba a ponerse de moda,

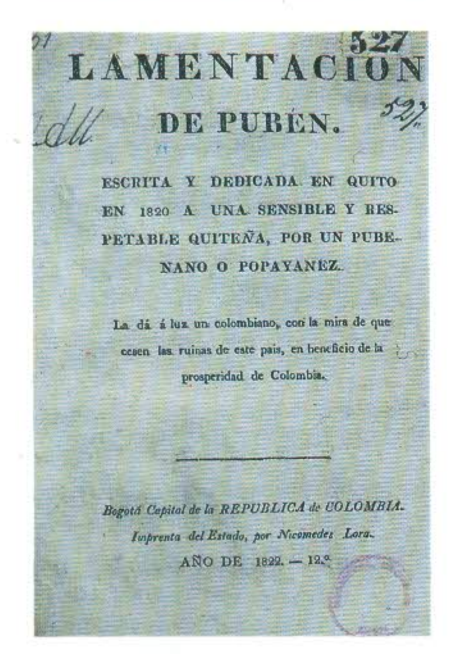
quizá por influencia más o menos directa de Rousseau, quien la lanzó a la circulación en Francia con el expreso sentido; y podría tomarse como indicio de que la imaginación intentaba renovarse con la contemplación de aspectos antes desdeñados de la naturaleza, preludio natural de la revolución romántica en literatura y en arte». Con una aguda conciencia de la poesía como tradición, puede decirse que Gruesso es, cronológicamente, figura a la vez epigonal de la Colonia y augural de la versificación en la nación libre. Poeta auténtico, ensaya las formas tradicionales de composición, como en su célebre "Anacreóntica":

Estrecha, Amor, los nudos
del apacible lazo
con que estos corazones
están aprisionados.

Estréchalos de modo
que ni el terrible brazo
de la impiadosa muerte
consiga desatarlos.

José Fernández Madrid

José Fernández Madrid, médico de profesión (llamado "el Sensible"), quien en sus versos dialoga con personajes de la antigüedad griega y latina, nació en Cartagena en 1789. Allí fue redactor del periódico *El Argos Americano* y se inició en la actividad política, de la cual nace su idea de cantar la gesta libertadora. De esa actividad hacen parte episodios como la firma del Acta de Independencia de Cartagena, y su actuación como presidente de la Primera República granadina hasta la llegada del Pacificador Pablo Morillo, quien lo envía preso a España a donde nunca llega por la protección que se le brindó en La Habana. Murió en Barnes, Inglaterra, en 1830.


527
LAMENTACION
DE PUBÉN.
ESCRITA Y DEDICADA EN QUITO EN 1820 A UNA SENSIBLE Y RESPETABLE QUITEÑA, POR UN PUBENANO O POPAYANEZ.
La dá á luz un colombiano, con la mira de que cesen las ruinas de este pais, en beneficio de la prosperidad de Colombia.
Bogotá Capital de la REPUBLICA de COLOMBIA.
Imprenta del Estado, por Nicomedes Lora.
AÑO DE 1822. — 12.°

Portada de la primera edición de "Lamentación de Pubén", de José María Gruesso. Bogotá, Imprenta del Estado por Nicomedes Lora, 1822. Biblioteca Nacional, Bogotá.

Inicialmente se lo ha mirado como precursor del teatro en Colombia, por sus tragedias *Guatimoc* y *Atala*, la primera de tema americano, cuyos protagonistas son Hernán Cortés y los aztecas, y la segunda una adaptación del destino del personaje de François René de Chateaubriand. Su obra en verso —que toca temas tan lejanos como el del hogar y el heroísmo en la guerra— se difundió por todo el continente y tuvo comentaristas que lo situaron en la fundación del espíritu original hispanoamericano, como el español, radicado en Chile, José Joaquín de Mora (que por su origen hace más valioso el testimonio), quien dijo: «La colección de sus poesías es una de esas publicaciones que servirían a las generaciones futuras como de faros luminosos en medio de la oscuridad en que las circunstancias del día envolvían el buen gusto de España». De esas poesías, la primera compilación se hizo en La Habana, en 1822, con segunda edición en Londres, en 1828.

Pero al lado de los versos que lo han definido como poeta del hogar, tiene poemas de contemplación y meditación puras, casi ingenuas, fijadas en motivos del paisaje, o cuando interpreta su vida a través del amor, como en "Mi corona y mi sepultura": *«La muerte ha de triunfar tarde o temprano; / yo te suplico, pues, amiga mía, / que esparzas con tu mano / algunas rosas en mi tumba fría: / siembra un rosal en ella, / y riégalo con llanto, Amira bella».*

La meditación íntima, la vida del hogar, el diálogo con la amada y la exaltación de las figuras de la historia son los temas que priman en sus versos, de los cuales llegó a pensar José Joaquín Olmedo: «... tienen mérito pero les falta mucha lima. Le daña su extraña facilidad en componer». Dentro del tema heroico se ha citado siempre su elegía a Atanasio Girardot, donde combina el duelo por una muerte joven con la alegría de la eternización por una acción heroica, en



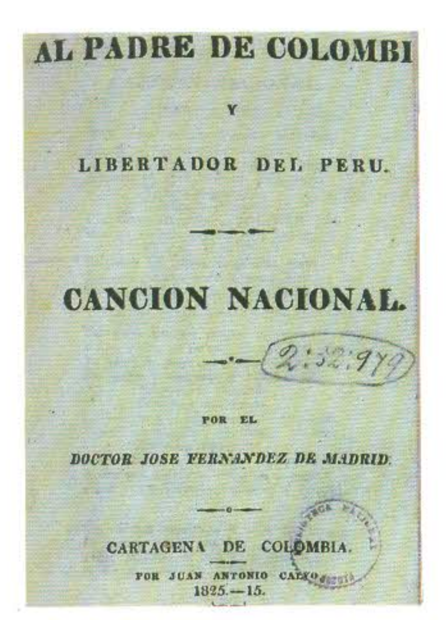
José Fernández Madrid.
Oleo de Franco, Montoya y Rubiano.
Museo Nacional, Bogotá.

estrofas que a la vez exaltan, meditan y relatan: «*¿No escucháis el gemido lastimoso / que pausada repite la campana? / ¿Dónde está Girardot el valeroso? / ¡Oh vanidad humana! / Ni sus acciones ni su brazo fuerte, / ¡ay! ni su edad temprana / han podido librarlo de la muerte*».

Otros poemas de tema histórico son la "Poesía al padre de Colombia y Libertador del Perú. Canción nacional", "A las banderas de Pizarro", o, en la interpretación y dramatización de la historia, "Napoleón en Santa Elena". Pero ha figurado más en las letras nacionales con los poemas festivos que pintan lo hogareño; es su segunda vena, cordial o íntima —que no se confunde con los poemas de amor a Amira—, que lo hace antecedente de la poesía costumbrista, como en el caso de "Mi bañadera":

Triste y fatigado
en la ardiente siesta,
cansado de dar
vueltas y revueltas
de tomar el pulso
de poner recetas,
de oír gemidos
y de ver miserias,
vuélvome a mi casa
en donde me esperan
mis queridos hijos
y mi amiga tierna.

En los poemas de amor de Fernández está incluida la meditación sentimental, el diálogo con la amada y compañera que es motivo recurrente en la poesía amorosa romántica de Colombia (José Eusebio Caro, Gregorio Gutiérrez González, Rafael Pombo



AL PADRE DE COLOMBI

Y

LIBERTADOR DEL PERU.

CANCION NACIONAL.

POR EL

DOCTOR JOSE FERNANDEZ DE MADRID.

CARTAGENA DE COLOMBIA.

POR JUAN ANTONIO CALVO.

1825.—15.

Portada de "Al Padre de Colombia", por José Fernández de Madrid. Cartagena de Colombia, Juan Antonio Calvo, 1825. Biblioteca Nacional, Bogotá.

y otros), en poemas que hacen verdaderos camafeos, con ese sentido a la vez espiritual y erótico que ha de distinguir también a la novela *María*. En "La inocencia", dice Fernández:

¿No te acuerdas, Amira, de la noche
en que estreché tu pecho con el mío,
en que turbada, tímida, indefensa
tus padres me confiaron tu destino?
El temblor de tus miembros palpitantes,
la palidez de tu pudor divino,
tu amable confusión y tus sollozos,
todo, todo aumentaba mi delirio.

Autor del primer poema publicado en el *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, "A la noche", es especialmente interesante en su caso el tema de la versificación y la métrica, con rasgos innovadores como la combinación de metros en una estrofa y de estrofas en un poema.

Luis Vargas Tejada

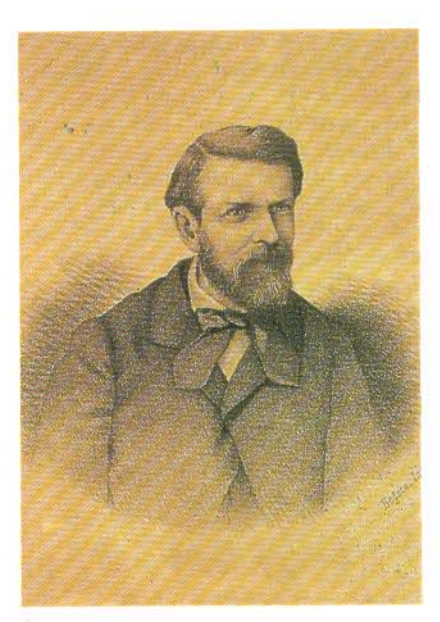
Luis Vargas Tejada, menos significativo que Fernández Madrid como poeta y más como dramaturgo o escritor de comedias, fue protagonista de una vida de leyenda. Nació en Santafé en 1802. Sin formación académica, llegó a ocupar un alto cargo en el gobierno de Francisco de Paula Santander, cuyas ideas seguía y por las cuales participó el 25 de septiembre de 1828 en la conspiración contra Bolívar. Componía, cuentan sus amigos, versos en varios idiomas, y dio en el género teatral la pieza más famosa y comentada de la historia de la escena en Colombia, *Las convulsiones*. Hasta poco antes de la conjuración contra Bolívar vivió en el campo, y después de ella quiso huir a Venezuela. De esta huida son famosas las cartas que desde el refugio de una caverna escribió a su madre; en viaje hacia el exilio, murió ahogado en un río de los llanos Orientales, en 1829.

De vida y obra breves aunque vertiginosas, Vargas Tejada fue un autor de los que mayor figuración tuvieron en sus días. Su obra poética se inició con la publicación, en una hoja suelta, del más célebre de todos sus poemas, "El anochecer"; luego sus versos se difundieron en hojas manuscritas. La edición de sus poemas se hizo en el volumen *Poesías de Caro i Vargas Tejada*, en 1857. En ellos se revela como un ser que desea la paz de la naturaleza, y en ella cultivar el don de la poesía, en la cual plasma una emoción triste y delicada. En "A mi lira", dice:

Y tú, mi lira amada,
de mis mejores tiempos compañía,
¿entre el polvo olvidada
con la desgracia mía
has perdido también la melodía?
¿Por qué, lira sonora,
a embellecer mi soledad no vienes?
¿Oh, mira que es la hora
tiempo de que resuenes,
y de dulce consuelo mi alma llenes.



Luis Vargas Tejada. Grabado de Lemercier sobre dibujo de José María Espinosa. Museo Nacional, Bogotá.



José Caicedo y Rojas. Grabado de Daniel Ayala e Ignacio Medrano, Museo Nacional, Bogotá.

Las convulsiones es un sainete que satiriza la educación y las costumbres de la sociedad de Santafé, obra que tiene como tema la moda de las enfermedades nerviosas, y sobre ellas declaró: «Cuando resolví escribir el asunto de esta breve comedia, confieso que me abrumó la abundancia de la materia, pues había bastante, no ya para una piececilla en un acto, sino para un poema de doce cantos por lo menos. Yo he visto, yo he observado, he conocido profundamente lo que son las convulsiones furiosas y locuaces». Buena parte de su obra teatral es de humor, en monólogos y diálogos de profundo sentido crítico, como *La madre de Pausanias*, o el *Monólogo de Catón de Utica*. Fue Vargas, además, autor de unas fábulas políticas.

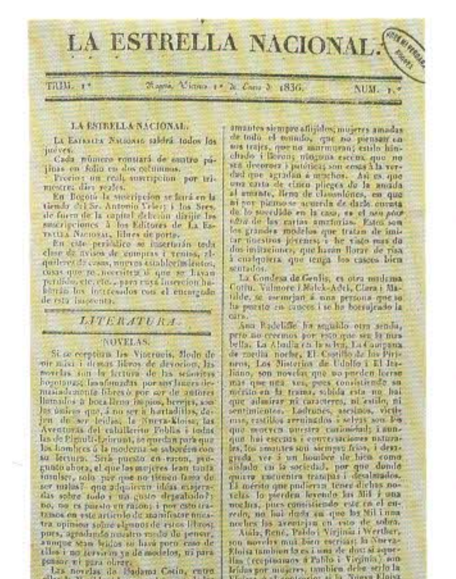
Emancipación y romanticismo

La producción literaria y la vida cultural del período de la Emancipación viven hasta bien entrada la época romántica. De hecho, la misma revolución hace parte de la actitud que iba a definir la nueva escuela, la libertad y el impulso del individuo. Y en un instante es difícil, si no imposible, trazar los límites de las dos épocas, como no sea por la cronología exterior de las batallas y la declaración definitiva de la existencia de la República. Hay escritores que hacen parte de una y otra épocas y escritos que miran a la vez al pasado

y al futuro. La sola idea de emancipación era ya por esencia romántica.

El historiador de la literatura, Nicolás Bayona Posada, apunta en su *Panorama de la literatura colombiana*: «Colombia, dados su ambiente espiritual y hasta su misma situación geográfica, ofrece al romanticismo un campo de tal manera fértil, que toda la historia del país es una antología de personajes románticos. La conquista abunda en episodios de un romanticismo tan acendrado como la misa aquella que celebra el padre Las Casas, ante las miradas estupefactas de los indios, bajo las frondas de un bosque, entre la orquesta de aves exóticas y sobre el altar gigantesco de los Andes; la Colonia —la inolvidable Colonia de las almas en pena y de las rejas florecidas— se hace romántica hasta el extremo con la sola figura de don José Solís, dechado y espejo de románticos, y la Independencia se inicia con una reyerta que parece aprendida en Zorrilla, para culminar con episodios como la muerte de Girardot, el sacrificio de Ricaurte y aun la conjuración septembrina, romántica hasta el extremo mismo de la hipérbole».

En la coyuntura de la revolución y en los años inmediatamente siguientes, unos géneros literarios, como la poesía, se retrasan, y otros, como la novela, se anticipan. Así, hay que concluir que en un momento los terrenos y las aguas se unen y confunden. Entre los escritores que están tocados por los principios de las dos épocas señalamos especialmente a José Joaquín Ortiz y José Caicedo Rojas, quienes diversificaron su talento y, sea el caso, al inaugurar el género narrativo en la nación libre, anticiparon las líneas que éste seguiría en la plenitud del ideal romántico, pese a que su sensibilidad e intención como poetas está vuelta hacia las categorías del pasado. En sus ensayos y escritos sociales están instalados en un presente que se ha de definir por la conciencia de pertenecer a un conjunto humano distinto del europeo, y con él a una nueva historia que se gestaba al lado suyo y de la cual no eran observadores impasibles sino protagonistas. Tal vez a esto se deba la escasez de producción literaria del período todo de la Emancipación.


LA ESTRELLA NACIONAL.

LA ESTRELLA NACIONAL.

LITERATURA.

NOVELAS.

Portada del primer número de "La Estrella Nacional", fundado por José y Juan Francisco Caicedo y Rojas. Enero 1º de 1836. Biblioteca Nacional, Bogotá.

Para que el movimiento de la Emancipación se produjera, fueron necesarias primero la independencia y libertad en el orden del espíritu, que se reconocía como distinto, y cuyo ser era anunciado para toda la América hispana por Andrés Bello en su *Alocución a la poesía*. Ya las ciencias naturales sabían que el rumbo de la inteligencia americana tenía un signo distinto del de Europa, que tenía objetos distintos y circunstancias no cotejables con las de ninguna otra latitud.

Esta coyuntura, que implicó la fundación de categorías nuevas, es así descrita por Pedro Henríquez Ureña al referirse a las *Silvas americanas* de Andrés Bello: «Aquí vuelve a pintar, con mayor detenimiento que en la *Alocución*, la riqueza natural de las tierras tropicales, esa zona *"que al sol enamorado circunscribe el vago curso"*, y esboza un futuro próspero para las jóvenes naciones, si están dispuestas a consagrar sus esfuerzos al cultivo del suelo. Concluida ya la guerra de Independencia, Bello tiende la mano, franca y desarmada, a los españoles».

En lo que se refiere a la historia de Colombia, que asistiría a la floración romántica en los años inmediatamente posteriores al grito de Independencia, apuntó José María Vergara y Vergara: «Los años comprendidos entre 1810 y 1816 son los años que se llaman comúnmente la Patria Boba, que fue una época caballeresca, edad de oro del carácter granadino, poblada de grandes y bellas acciones mezcladas con algo de candoroso y pueril, que nunca fue *bobo*. Este apodo que se ha dado a aquella época es de inaveriguable etimología».

ESCRITORES DE LA EMANCIPACION

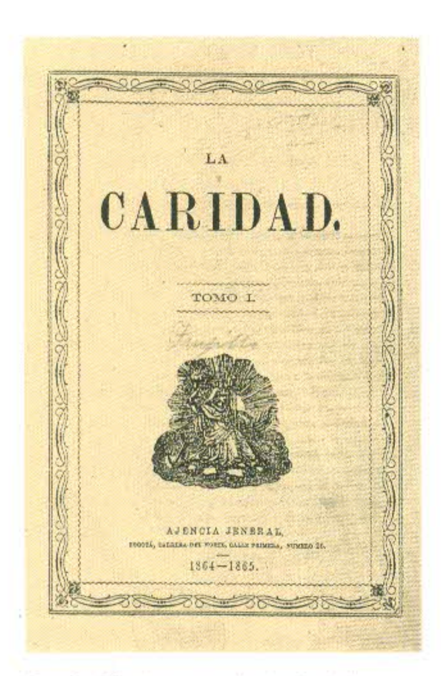
Batalla de Boyacá 1819

Escritor	Nacimiento	Muerte
José María Guerrero	1778	1835
José María Salazar	1785	1828
José Fernández Madrid	1789	1830
Luis Vargas Tejada	1802	1829
Josefa Acevedo de Gómez	1803	1861
Simón Bolívar	1783	1830
Francisco de Paula Santander	1792	1840
Andrés Bello	1781	1865

José Caicedo Rojas

José Caicedo Rojas nació en Santafé en 1816, y en esta misma ciudad murió en 1898. Puede inicialmente asimilárselo a esa peculiar modalidad de la literatura que es el costumbrismo, pero por su infatigable y diversa actividad lo sobrepasa. Director de la Academia Colombiana de la Lengua, así lo describe Carlos Martínez Silva: «Su musa poética no fue la de la epopeya ni la de la pasión arrebatada; cantó la naturaleza, las dulzuras del hogar, la fe de sus padres, las cosas arcaicas, los objetos impregnados de suaves y delicados aromas».

Caicedo escribió para el teatro las obras *Miguel de Cervantes*, *Celos, amor y ambición* y *Gratitud de un artista*. Aun dentro del género costumbrista puede hablarse de Caicedo como del último neoclásico, con sus poemas "El primer baño" y "La fuente de Torca". Más interesantes son sus *Apuntes de ranchería* y las novelas *Don Alvaro; cuadros históricos y novelescos del siglo XVI* y *Los amantes de Usaquén*.



Portada del primer tomo de "La Caridad", revista dirigida por José Joaquín Ortiz, publicada entre 1864 y 1882. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

JOSÉ JOAQUÍN ORTIZ

José Joaquín Ortiz nació en Tunja en 1814 y murió en Bogotá en 1892; fundador, con su hermano Juan Francisco de *La Estrella Nacional*, en 1835, primera publicación consagrada con exclusividad a las letras colombianas, fue conocido como el "Patriarca de nuestras letras". Tal calificativo se debe a su labor divulgadora, pedagógica y editorial, así como al estímulo que dio, tanto a los jóvenes talentos, como a la cultura oficial que cristalizó en la fundación de la Academia Colombiana de la Lengua. Otras dos publicaciones impulsadas por él fueron *La Caridad* y *El Correo de las Aldeas*.

Su adhesión al ideario y estilo neoclásicos, no obstante respirar y aceptar la atmósfera romántica, es descrita así por Antonio Gómez Restrepo: «Las grandes odas de Ortiz están escritas en silva, metro que pusieron de moda Quintana y Gallego en España, y Bello, Olmedo y Heredia en América, y que se presta muy bien al amplio desarrollo oratorio y a la armonía grandilocuente». Esta grandilocuencia, casi hímnica, fue puesta al servicio de los motivos patrióticos e históricos, por ejemplo en la alabanza de la colonización como labor de progreso en los poemas "La bandera colombiana" y "Los colonos", que hablan de una geografía ilímite; es la fundación del mundo nuevo por el conquistador y luego el colonizador, que trae la religión, la lengua y la cultura; dice en "Los colonos": «*Y es poco aún... En su incansable anhelo / por anunciar la vida a las naciones, / quieren centuplicar la voz divina, / fijando su fugaz e inestable vuelo; / y el árbol de la ciencia, / que es bien a un tiempo y mal, y vida y muerte,/ que encontró Gutenberg, ellos plantaron / antes que otro, en tierra granadina*».

También en el poema "El Tequendama" cantó a la nación que se formaba y al escenario de una nueva historia. Pero, no obstante las composiciones de carácter épico o las basadas en asuntos de la cultura como "Galileo", Ortiz rinde culto al espíritu romántico en la expresión de temas religiosos, como "La monja desterrada", y canta al sentimiento directo de la vida y la muerte, en algunos de los poemas más acogidos de su obra como "Los sepulcros de la aldea", donde aborda el tema de la humildad, y en los estremecidos versos de "La última luz":

Cuando del firmamento la armonía
desaparezca de los ojos míos,
cansados de verter amargo llanto;
cuando ya en mis oídos no resuene
dulce rumor de bosques y de ríos
ni de las aves el alegre canto,
¡ay! cuando pase a vida más tranquila,
de nuestros bosques por los hondos huecos
¡qué tristemente gemirán los ecos.
Vosotras, prendas de mi vida, entonces,
no vayáis a llorar sobre mi suerte,
que el brillo de la vida verdadera
ilumina las puertas de la muerte.

De los poemas de Ortiz dijo Rafael Maya que «se hallan impregnados de cierta grave majestad ante la cual parecen vanos los placeres que produce la lectura de otra clase de poesía, menos llena del misterio de la naturaleza, y de la majestad que fluye de los grandes fenómenos del mundo físico, como la presencia de la noche o la llegada del amanecer. Ortiz siente todo esto con pasmosa intensidad, y sabe relacionarlo con las más profundas emociones de su ánimo. Tiene del mundo exterior una especie de intuición religiosa propia de los antiguos druidas». Publicó, entre otros libros de poesía, *Horas de descanso* (1834) y *Poesías* (1880). Además de cantor exaltado de lo heroico, Ortiz es poeta del dolor y de la existencia efímera. Hombre polifacético, cultivó todos los géneros literarios en boga: aparte de la poesía y el ensayo, el teatro, con la obra *Sulma*, tragedia en cinco actos; el género didáctico, en sus *Lecciones de literatura castellana*; y como caso peculiar en los inicios de la literatura independiente, la novela, género en el cual dejó las obras *María Dolores*, *El oidor de Santafé* y *Huérfanos de madre*.

Bibliografía

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

BAYONA POSADA, NICOLÁS. *Panorama de la literatura colombiana*. Bogotá, Librería Colombiana, 1955.

GÓMEZ RESTREPO, ANTONIO. *Historia de la literatura colombiana*, 4 tomos. Bogotá, Ed. Revista Bolívar, 1957.

JARAMILLO URIBE, JAIME. *Ensayos sobre historia social colombiana*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1968.

LAVERDE AMAYA, ISIDORO. *Ojeada histórico-crítica sobre los orígenes de la literatura colombiana*. Bogotá, Banco de la República, 1963.

MAYA, RAFAEL. *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*. Bogotá, Voluntad, 1944.

ORTEGA TORRES, JOSÉ JOAQUÍN. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá, Cromos, 1934.

PACHECO QUINTERO, JORGE. *Antología de la poesía colombiana. Epoca colonial y neoclasicismo*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973.

SILVA, RENÁN. *Prensa y revolución a finales del siglo XVIII*. Bogotá, Banco de la República, 1988.

VEGA, FERNANDO DE LA. *Evolución de la lírica en Colombia en el siglo XIX*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981.

VERGARA Y VERGARA, JOSÉ MARÍA. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá, Biblioteca del Banco Popular, 1974.

El romanticismo

Jaime García Maffla

CUATRO NOCIONES DE LO ROMÁNTICO

La historia de los escritores de la época romántica es la historia de un puñado de vidas que, no sólo asistieron al surgimiento de Colombia como nación soberana, sino que fueron sus protagonistas, ideólogos, primeros formadores, defensores, intérpretes y cantores. Se trata, efectivamente, de "vidas románticas", calificativo a propósito del cual es necesario distinguir los términos y precisar los conceptos, así sea sucintamente.

Existe, en primera instancia, la categoría de "romántico", que se aplica a seres, sucesos o sitios de cualquier tiempo y lugar, que afecten inmediatamente al sentimiento. Es, en la historia del término, la acepción utilizada por un viajero inglés al contemplar un paisaje que parecía fantástico, de belleza inusual y misteriosa. Así empleado, nombra lo legendario y evocador, lo novelesco e ideal, el universo de las emociones, y en cuanto tal puede aplicarse al alma del primero y del último hombre sobre la tierra. Es, pues, una categoría de lo afectivo; en suma, una actitud sentimental.

En segundo lugar, existe el movimiento romántico, con determinaciones fijas en el tiempo (y sinónimo de época romántica), cuando al iniciarse el siglo XIX, los hombres de vida espiritual se alzaron contra los postulados vitales del siglo anterior, siglo, este último, protagonizado por la monarquía y el pensamiento universal y académico. Entonces se trató de una postura de rebeldía y rechazo, que a la vez inauguraba una forma de ser. El movimiento abarcó todas las zonas de la actividad humana, en las esferas del individuo y la sociedad y, definido desde la actividad artística, se alzó ante la historia como una forma del espíritu, que exigía una expresión y una manera de actuar que exaltó el yo, la libertad y lo irracional.

En tercer lugar, hablamos de la *escuela* romántica, aludiendo a una forma de expresión y a un lenguaje, a un giro en la creación artística y literaria que abandonaba las pautas clásicas (provenientes de las retóricas



Portada de "María", de Jorge Isaacs, edición de la Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1928 Colección Fondo Cultural Cafetero, Bogotá.

y poéticas de la antigüedad griega y latina), para sentar unos nuevos principios. Estos principios, establecidos a manera de manifiesto por poetas como el francés Victor Hugo, fueron: 1. Olvido de los modelos culturales clásicos; 2. Como consecuencia, tomar a la naturaleza por modelo; 3. Nuevo concepto del arte, que hace de lo feo y grotesco una categoría estética; 4. Olvido de las normas métricas y pautas académicas de composición; 5. Valor de lo local, en contra de lo universal; 6. Desaparición de las fronteras que definían formalmente los géneros literarios; 7. Libertad frente a las normas y convenciones sociales, lo cual hizo que el hombre pudiera vivir en contra o a espaldas de la sociedad; 8. Encuentro con ciertos momentos del pasado como la edad media o la era prehistórica, o, de la actualidad, los lugares lejanos y salvajes; 9. Sentido positivo del dolor.

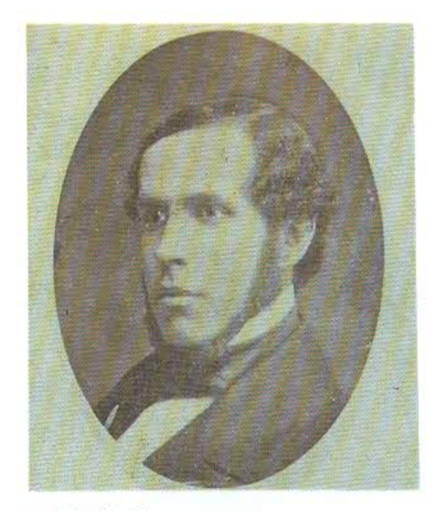
Está, por último, un concepto generacional que hace parte de la llamada "filosofía de la vida" y es justamente producto del ideario romántico, forma de periodización que —no obstante ser en nuestro criterio la de mayor valor— no será aplicada a esta reseña, aunque su existencia se imponga, para ceñirnos más bien a la evolución fijada por la sola coetaneidad de nombres y obras.

Poesía

Rafael Maya, en el prólogo a su antología *La musa romántica en Colombia*, dibuja así el perfil de los poetas de la nueva época: «Los poetas afiliados a esta escuela [la romántica] saben interpretar el paisaje nacional y el carácter de nuestra gente; traducen el alma del pueblo y las reconditeces de la psicología colectiva, con atinada espontaneidad, merced al solo empuje de su inspiración. En algunos de estos poetas se advierte la influencia de las ideas filosóficas que formaban el ambiente moral de su tiempo, así como las aficiones científicas que empezaban a despertar la curiosidad de las generaciones».

José Eusebio Caro

Durante la época romántica, el género literario que con mayor abundancia y excelencia se cultivó fue la poesía, y el primer poeta que pertenece a ella plenamente es José Eusebio Caro, a través de cuya obra, además, es posible explicar el movimiento todo. Hombre de exacerbada y a la vez contenida sensibilidad, nació en Ocaña en 1817; hizo estudios secundarios y de leyes en la Universidad de San Bartolomé, en Santafé, después de los cuales se vio abocado a la actividad política, en la cual llegó al Parlamento, administró la hacienda pública, sentó los principios del partido conservador y tomó parte en las guerras de 1841 y 1842. Dentro de ideas contrarias al utilitarismo en boga en su tiempo y una profunda convicción católica, fundó y redactó, como polemista, los periódicos *El Granadino* (1840-1845) y *La Civilización* (1849-1851). Como consecuencia de la defensa de sus ideas se le quiso condenar a prisión y se vio obligado al destierro en 1850, en viaje que relata así Antonio Gómez Restrepo: «Ante esta terrible perspectiva, ante la humillación de ir a la cárcel como un criminal, Caro prefirió el destierro; y con el corazón desgarrado se alejó de su esposa y de sus tres hijos pequeños, para ir a buscar seguridad en otro país. Atravesando rápidamente gran parte de la República, en penosas jornadas a caballo, pudo embarcarse en el puerto de Los Cachos, en el río Zulia, hasta llegar a Maracaibo, en donde tuvo algunos días de reposo. De allí pasó a Nueva York, en donde se instaló». Cuando regresaba a Colombia, en 1853, murió al llegar a Santa Marta.



José Eusebio Caro.
Fotografía de la Colección Herrera.
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

De pocos poetas como de Caro hay semblanzas hechas por sus contemporáneos, lo que indica no sólo su excepcional carácter, sino la influencia que tuvieron sus pensamientos y sus actos, su actuación pública y su vida privada. Comenzó a publicar versos siendo aún casi un niño, y desde entonces con el tono nostálgico que habría de definir su obra. Una obra que, siendo breve, no puede definirse por ciclos de motivos, de actitudes, cambio de pensamiento o de estilo, sino por una misma línea de tensión ascendente y, antes bien, por la recurrencia de unos pocos temas.

Es Caro uno de los poetas con mayor intensidad subjetiva y afectiva en el cuadro romántico, al tiempo que lleva al verso una actitud meditativa sobre la vida, su propia vida, su ser y el de los otros, en una aspiración muy próxima a la confesión. De su poesía expresó Marcelino Menéndez y Pelayo: «Todo lo sentía líricamente, es decir, en un grado máximo de exaltación, concedido a pocos mortales. Su vida se compenetra con sus versos, y sus versos son inseparables de su vida».

Sus primeros poemas tienen una ambientación lúgubre, así los titulados "Desesperación" o "El ciprés", poemas de la soledad romántica; luego vendrán los del encuentro con el mundo, "Mi lira" o "Venida a la ciudad", y finalmente los de la meditación sobre este mundo, como "Después de veinte años", o "Aparición". Poeta de unos pocos temas, para su estudio hay que tomar en cuenta la descripción que su hijo, Miguel Antonio Caro, hizo de ella; señala el humanista que son visibles tres inclinaciones sucesivas: «En la primera de ellas predomina la imaginación; la segunda se distingue por el sentimiento; en la tercera habla la razón». No se trata de transformaciones sino de la misma línea ascendente señalada al comienzo, una intensidad en la que la visión cambia de cristal.

Tal vez el tema que con mayor fuerza e insistencia aparece en la poesía de José Eusebio Caro sea el mundo de los afectos familiares, la intimidad y el recogimiento, aun el ensimismamiento por el cual, avanzando la edad, llegará a la meditación en verso. De los poemas publicados durante su primera juventud en *La Estrella Nacional* sobresale el titulado "Desesperación", en el que habla de la muerte, la fatalidad del destino, la angustia, el vacío y la espera, de un infortunio que ha trabajado su alma, y aun del anhelo de desaparecer: «*¿Qué espero ya? ¿Por qué vacilo? ¿Acaso / más allá de la tumba mi destino / también me oprimirá? ¿También la muerte / traerá la espina del pesar consigo?*».

En "El ciprés" evoca una felicidad ya ida, la de la niñez, y mira la tristeza

como el signo que ha de presidir la vida por venir, pasada esa niñez, luego de la cual se abre la vida como azar y dolor, la vida como algo concluido, tema de "Mi juventud". El mundo de los afectos familiares está presidido por dos figuras, el padre y la esposa; el primero como el compañero y guía perdido, y la segunda como confidente y refugio. Nacen entonces los poemas "El huérfano ante el cadáver" y "Presentimiento", en los cuales toca el deseo de abandonar la vida, que pierde su sentido a la muerte del padre, con la pregunta: «*¡Vivir! ¡Vivir!... ¿Y para qué?*». Y la imagen paterna da forma a uno de los poemas mayores de su obra, "Después de veinte años", donde en diálogo con el amigo desaparecido contempla la propia existencia como sacrificio y negación, en un giro aplicable a todos sus poemas. Dice allí: «*Salud ¡oh sombra de mi viejo amigo! / Tras largos años de lejana ausencia, / vuelve a buscarte aquel tu pobre hijo / que amaste tanto y que te amó de veras*». Y más adelante, en estremecidas estrofas, profundamente reveladoras de su ser y actitud ante la propia vida, añade: «*La noche tras la cual más no te he visto, / tarde, lloviendo, la ciudad desierta, / ya a morir ibas; solo yo contigo, / de tu lecho lloraba a la testera; y meditaba entonces, aunque niño, / que en dos iba a partirse mi existencia: / atrás la luz, mi infancia y un amigo; / delante, el mundo, solo y en tinieblas*».

De estas estrofas sobresale un verso: «*Tarde, lloviendo, la ciudad desierta*», de inmensa actualidad por su ritmo y tono, pero de profunda resonancia por el enunciado: la presencia de la ciudad, y el sentimiento de desolación en ella; esta ciudad es la misma por la cual, años más tarde, en París, Charles Baudelaire pondría en movimiento el concepto de *modernidad*. Hay que situar como afirmación de este sentimiento el poema "La venida a la ciudad", en el que luego de exclamar «*¡Y pisas ya de la ciudad el suelo!*» alude, como parte de la dicha perdida, al contacto con la naturaleza.

Dentro de los postulados generales de los versos de Caro están: la hostilidad del mundo, el padecimiento como constante de la vida y la imposibilidad de la comunicación humana. No obstante, existe el refugio de la intimidad y del propio pensamiento. En esa intimidad, al lado del padre, se alza la figura de su esposa, la Delina de sus poemas, quien es no sólo personaje sino impulso hacia la poesía, como cuando en "Mi lira" le dice: «*Toma mi lira, Delina*». Pero es ella, en cuanto paradigma del refugio del hogar, donde cesan las luchas y es posible acogerse al olvido, en la imagen del más conocido e interesante poema (en cuanto a la historia del verso y de la poesía) escrito por Caro: "Estar contigo".

"Estar contigo" es el famoso poema cuyos contenido, actitud y rasgos fueron tomados por Rubén Darío para su "Canción de otoño en primavera". En cuanto a los rasgos, está el novedoso uso del eneasílabo, con el cual Caro es precursor de uno de los metros más utilizados por el futuro modernismo, así como en "En alta mar" emplea el hexámetro, también de difícil adaptación a la lengua española. En el uso de estos metros se revela el Caro preocupado por los problemas técnicos de la poesía —rasgo ya no romántico sino moderno—, el meditador en el arte del verso, quien dejara un ensayo de retórica y poética.

Pero, en cuanto al tema de la ciudad, el poema más logrado es "Aparición", donde aflora la subjetividad pura del alma romántica: «*Mi lámpara nocturna está apagada; / solo estoy en silencio y en tinieblas; / ningún reloj, ningún rumor se escucha / por la ciudad que inmensa me rodea*».

Para el corazón del poeta, el mundo se presenta como algo hostil y ajeno, escenario de una lucha despiadada, y, sobre todo, del encuentro con la maldad; con la noche se hacen presentes más patéticamente la soledad y el sentimiento de la fugacidad de la vida, así como la inutilidad de todo empeño. Y la presencia del propio corazón es la que señala a su verso una dirección autobiográfica, y con ella una dimensión a la poesía: «*¡Oh! ¡Quién versos escribiera! / ¡Oh! ¡Quién otra vez pudiera / arrojar el alma entera / hecha llama en un papel!*». La creación poética es sucedáneo de la vida, apuntando que no se da en el contacto con el mundo sino en el repliegue hacia la intimidad, donde situamos, entonces, el tan difundido y central en la poesía hispanoamericana, "Estar contigo":

¡Oh!, ya de orgullo estoy cansado,
Ya estoy cansado de razón;
Déjame, en fin, que hable a tu lado
Cual habla sólo el corazón.

Y en una de las estrofas intermedias:

Volver a mi vida pasada,
Olvidar todo cuanto sé
Extasiarme en una nada
Y llorar sin saber por qué.

Y ya en el calco hecho por Rubén Darío:

Mientras tenemos despreciamos,
Sentimos después de perder;
Y entonces aquel bien lloramos
Que se fue para no volver.

El otro poema que hizo carrera en las letras de Hispanoamérica, en la aclimatación del impulso romántico es "En alta mar". Es el poema del viaje, de lo ilímite y de lo infinito; el de la libertad y la superación del dolor por la elevación. El motivo es la muerte en el mar, con la intensificación de la separación y del exilio: «*Yo, proscrito, prófugo, pobre, infeliz, desdichado*».

Sin embargo, el mar abre el alma, y más cuando se lo personaliza: «*Mar eterno, por fin te miro, te oigo, te tengo*». Es de interés señalar que el poema fue escrito en 1838, antes del encuentro con el mar y del exilio real. También están el alejamiento del hogar y la pérdida de la patria, motivo este último que desarrollará en poemas como "Despedida de la patria" o "El hacha del proscrito". Este tema lleva a la alusión de dos preocupaciones finales en la poesía de Caro —al lado del amor y del dolor, del destino y del nihilismo—: una, la leyenda y presencia del mundo indígena, que se muestra en el poema "En boca del último inca"; otra, la preocupación por la historia, plasmada en poemas como "La libertad y el socialismo".

José Eusebio Caro definió al poeta diciendo que «es un hombre que canta lo que siente». Esta idea hace parte de su pensamiento acerca de la poesía, que se hace especialmente explícito en su correspondencia, como en una carta dirigida a Julio Arboleda en 1852: «Desterrada la ficción, quedaría la verdadera, la poesía de los sentimientos y de la historia; quedarían las glorias de la virtud y las armonías de la naturaleza. Esas glorias y armonías nunca faltarían, ni un corazón que las sintiese, ni una voz que las cantase. La poesía así quedaría reducida a su elemento esencial, que es la poesía lírica, la oda. La poesía es el canto del hombre y nada más. En ese canto hay dos cosas: la voz y el sentimiento; las dos cosas juntas son la poesía. La voz sin el sentimiento expresado, es sólo música; el sentimiento sin la voz, es sólo pasión».

Los poetas románticos se inician dentro del prestigio de la versificación

neoclásica (y hay que anotar que si bien se dio en Colombia el espíritu romántico, su expresión nunca dejó atrás el ideario del neoclasicismo, paso que sí dieron los poetas del futuro modernismo). José Eusebio Caro publicó sus poemas sueltos y ellos fueron editados después de su muerte en el volumen *Poesías de Caro i Vargas Tejada; publicadas por José Joaquín Ortiz* (1857), en Bogotá, dato que interesa consignar por ser Ortiz el patriarca del período neoclásico.

Julio Arboleda

Al lado del nombre de José Eusebio Caro se ha citado siempre, como vidas paralelas que cultivaron una estrecha amistad, el de Julio Arboleda. Nació Arboleda en 1817, en el poblado de Timbiquí, en el Cauca, cuando sus padres salían del país: «Yo nací [dijo] en un desierto en medio de las selvas incultas que orlan el mar Pacífico». Después de hacer estudios en Italia e Inglaterra, país, este último, que más influye en la Colombia de la época, fijó su residencia en su país, en el Cauca, en 1840, para entregarse a la vida pública, al Parlamento y al campo de batalla.

Su biógrafo, Miguel Antonio Caro, quien también reconstruyó e interpretó su obra, apunta: «Arboleda, que había nacido rico y que si se hubiese dejado aconsejar del propio interés, pudo permanecer extraño a la guerra que amenazaba, entróse por ella con instinto de ave de tempestad». Inmediatamente llega al país se alista en la guerra de 1840, como teniente de la Guardia Nacional de Popayán. Sucesivamente, toma parte en las cuatro guerras civiles que van de 1850 a 1860. Entre 1844 y 1848 su actividad estuvo dedicada a viajes por el continente, al Parlamento, donde hizo amistad con José Eusebio Caro, y al periodismo, en la redacción de dos publicaciones, *El Independiente* y *El Payanés*. Murió asesinado en 1862, en la ya legendaria montaña de Berruecos.



Julio Arboleda Pombo.
Grabado de S. Hollyer sobre fotografía de Duque impreso por D. Appleton y Cía., New York, 1883.
Biblioteca Nacional, Bogotá.

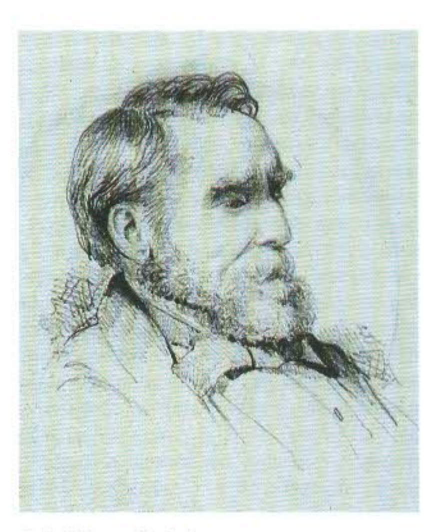
Inicialmente, fue Arboleda un poeta amoroso, que dejó poemas recordables como "Te quiero", "Nunca te hablé", "Me voy", "Me ausento" o la narración "Casimiro el montañés". Versos hechos de sencillez o casi ingenuidad como: «*Nunca te hablé... Si acaso los reflejos / de tus ojos llegaron desde lejos / mis fascinados ojos a buscar*», o «*Te quiero, sí, porque eres inocente*», o, en "Me ausento": «*Pero yo sí te amo. No profanes / de mi amor el purísimo santuario, / no olvides al viajero solitario / que vive, que delira para ti*».

Parecerían más interesantes, en su caso, los poemas nacidos del vértigo de su actividad de combatiente, como "Estoy en la cárcel" o las "Escenas democráticas", pero son poemas que, sólo gracias a estar unidos a la anécdota de su autor, tuvieron vida. «Escribió Arboleda sus poesías, debido a las accidentadas circunstancias de su vida, como de pasada, a vuela pluma», dice Carlos Arturo Caparroso en sus *Dos ciclos de lirismo colombiano*.

Julio Arboleda queda para la historia como el autor del poema épico *Gonzalo de Oyón*, que conocemos fragmentariamente por haber quedado inconcluso, más todavía, por haberse extraviado un manuscrito, que fue reconstruido, en versión definitiva de la gesta ideal, por Miguel Antonio Caro, quien distribuye el poema en 24 cantos, que se inician con la evocación que el poeta hace de una leyenda: «*Voy recorriendo pensativo y mudo, / con paso lento, la esmaltada falda / por do el Cauca, entre ribas de esmeralda, / precipita su rápido caudal. / De lo pasado en el abierto libro / mis ojos por las páginas errantes / leyendo van de los que fueron antes / la virtud, el delirio, el bien, el mal*».

Rafael Núñez

Rafael Núñez es el poeta que, en cuanto personaje público, mayor influencia ha tenido en la historia política del país. Como poeta, está en la tradición del que se ha llamado «lirismo filosófico», esto es, que lleva al poema asuntos propios de la especulación intelectual, además expresados en términos racionales. Es la inquisición metafísica como motivo de la emoción. Elogiado por Juan Valera en sus *Cartas americanas*, la más patente influencia de Núñez viene de la poesía inglesa. Núñez nació en Cartagena en 1825, y consagró la mayor parte de su vida a la acción política, que lo llevó a la presidencia de la República y a hacer posible, con la reforma de la Constitución, en 1886, el nacimiento de la actual República de Colombia. En calidad de pensador social dejó obras como *La reforma política en Colombia* (1885) y ensayos que delataron su interés por la axiología y la elevación del pensamiento, como "La vía sacra de las ideas", donde dice: «La ley del progreso es una ley compleja de acción y reacción; y lo que más embaraza siempre todo cálculo sobre los resultados de un acto cualquiera, es la dificultad de apreciar anticipadamente la extensión, intensidad, la duración, y aun la forma de los diferentes efectos sucesivos que habrá de producir aquel acto». Cónsul en Liverpool, parlamentario y varias veces presidente de Colombia, murió en Cartagena en 1894.



Rafael Núñez Moledo.
Dibujo del álbum de Alberto Urdaneta, ca. 1885.
Biblioteca Nacional, Bogotá.

Ciertamente, Núñez es un meditador en verso, aunque en una actitud entre melancólica y escéptica, que incorporó sus lecturas al poema. Poeta *sui generis*, por la aparente frialdad expositiva de los misterios del ser y la existencia, del hombre y de sí mismo. En este último aspecto, más que en ninguno otro, se revela como romántico, por ejemplo en el poema "El Mar Muerto", en el que plantea el

sentido negativo de su ser, abatido y nihilista: «*Ay, ese mar soy yo: mis ilusiones / y mis placeres son esas ciudades, / que en su justicia Dios volvió carbones, / en pena de sus hondas liviandades. / Ninguna idea por mi mente cruza, / pues todas las rehúsa; / ni al bien ni al mal doy en mi ser sustento, / ni aun el vendaval de las pasiones / turba este inexorable abatimiento*».

Su mayor empeño en cuanto a la meditación en verso está en el poema "Que sais-je?". Habla en este poema del misterio del corazón humano, al que llama «*laberinto sin límites ni fin*», en lucha entre la duda y la fe, el dolor y la dicha, o, en fin, entre contrarios irreconciliables. Poema jalonado por preguntas acerca del sentido del sufrimiento y de la presencia del hombre en la vida, ante cuyo corazón se abren el hastío y la fatiga: «*El corazón del hombre es un arcano / inescrutable, imagen del oceano, / laberinto sin límites ni fin; / ayer gozó y hoy sufre; ayer lloraba, / y donde el yermo del dolor miraba / hoy encuentra un jardín*».

Poesía discursiva, antes que inspirada, la ha calificado la crítica de hoy, poesía que podría ser pasada a la prosa, según Rafael Maya: «En ocasiones el giro prosaico ahoga por completo el hálito poético. Sin embargo, Núñez era poeta, y logra frecuentemente arranques líricos de rara intensidad o expresiones poéticas redondas, como hechas de un solo rasgo, donde condensa una bella imagen o un pensamiento novedoso».

La primera edición definitiva de los versos de Núñez fue hecha en París en 1889, y de ella hay que señalar, aparte de los ya citados, poemas como "Todavía", "Lo inescrutable", "Lo invisible", y un conjunto de poemas en los que aúna intimidad, alusiones culturales y abstracción: "Vespero", "Sideral", "Sursum" y "Psiquis", en el cual exclama: «*¡Ven! ¡Ven! ¡Oh arpa mía! / Ayúdame a mover con el agudo / puñal de los recuerdos, una a una, / del corazón las fibras adormidas / después de tantas lágrimas vertidas*».

Hay una cualidad que comparte Núñez con José Eusebio Caro, y es el alejamiento de los ritmos tradicionales del verso castellano, el alejamiento de la música convencional que, antes que ser ausencia de destreza o de oído, es necesidad de nuevos ritmos. Más sentencioso y acaso también más desolado, Núñez parece así mismo ampliar, en forma más tajante que Caro, la distancia entre el hombre y el poeta; ninguno de los dos quiso para su vida la leyenda que cultivó en el verso, aunque en forma parcial, Julio Arboleda.



Julio Arboleda y Gregorio Gutiérrez González. Detalle del mural de Luis Alberto Acuña (1965). Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

De José Eusebio Caro como de Núñez, sugestionan hoy la entonación y armonía del tono del verso. Más que sonidos exteriores, hay en los poemas de uno y otro ritmos internos, que aproximan el verso al habla, o la lengua de la poesía al coloquio y van por esto más lejos que Rafael Pombo, quien en ningún caso superó las convenciones musicales clásicas. Poeta de abstracciones y de definiciones, Núñez revela, tras la frialdad expositiva, una vibrante sensibilidad vuelta hacia lo misterioso y lo ininteligible, o, en términos románticos, hacia la trascendencia vacua, a lo suprasensible. Este impulso es resumido en el epígrafe, de Jh. Geoffroy, del poema "Lo invisible": «La realidad que está bajo el dominio de nuestros sentidos no es toda la realidad».

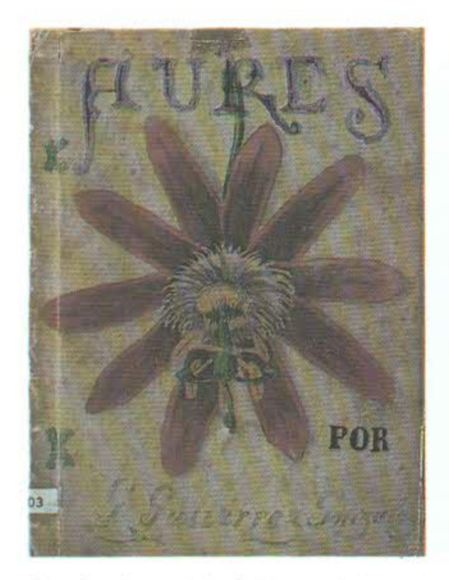
En el caso de Núñez puede hablarse de una reacción contra la expresión espontánea de la escuela romántica, actitud que, no obstante las aproximaciones entre poesía y vida, puede definir buena parte de la poesía colombiana de la época.

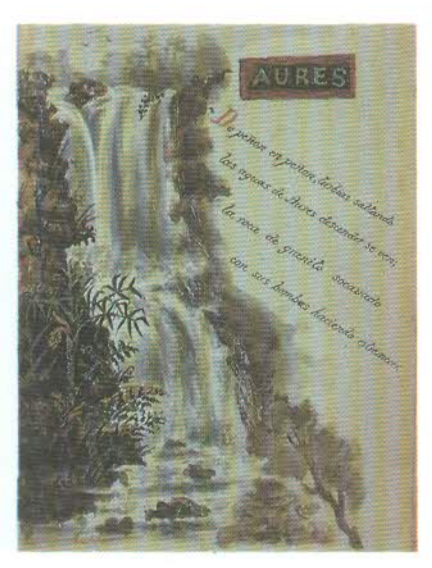
Gregorio Gutiérrez González

Gregorio Gutiérrez González nació en La Ceja, Antioquia, en 1826, y, no obstante haber estudiado leyes, llevó una existencia retirada, campesina, salvo dos o tres incursiones en política, una de las cuales lo llevó al Parlamento. Su vida, de extrema pobreza, terminó en Medellín en 1872. Es autor del extenso poema *Memoria científica sobre el cultivo del maíz en los climas cálidos del estado de Antioquia, por uno de los miembros de la escuela de ciencias i artes i dedicado a la misma escuela*.

El solo título del poema indica ya una actitud de ironía y rompimiento con la subjetividad y vaguedad románticas. La *Memoria* es un relato de la conquista de una naturaleza a la vez pródiga y hostil, que debe dar paso a la colonización y al despliegue de la empresa humana. Consta de cuatro capítulos que van desde el choque con el monte indomable, hasta que se eleva el humo del hogar. En ellos va el lector asistiendo al despliegue de la naturaleza, de los episodios de la labor civilizadora, así como de los caracteres de quienes la realizan. Son el jefe y sus peones, la naturaleza espléndida y mágica, la rudeza de la vida en contraste con la belleza del escenario, el sentimiento de lo telúrico enfrentado al de la historia, un heroísmo que se ve recompensado por un medio que antes se le oponía.

En el primer capítulo son derribados los árboles milenarios. En el segundo, abierto ya el espacio, se limpia y prepara la tierra para la siembra, y con las primeras semillas se alzan las primeras construcciones. En el tercero se cuidan los sembrados, que dan los primeros frutos de fríjol y maíz, fruto este último a cuya exaltación está dedicada la mayor parte de los versos, así como a la acción de gracias que hacen en el pueblo. En el cuarto viene la recolección, etapa en la cual el poema describe con minuciosidad la vida diaria.





Portada y primera página de "Aures", de Gregorio Gutiérrez González, con dibujos de Lázaro María Girón, 1890. Ejemplar único, en la Sección de Libros Raros y Curiosos, Biblioteca Nacional, Bogotá.

Ha pintado la empresa civilizadora que, sin embargo, nunca se aparta de lo telúrico y de lo ancestral. Ha descrito las faenas de trabajo, los días de descanso, las fiestas, las oraciones, la serenidad de los amaneceres y las tardes, el sabor de los frutos, los utensilios, las habitaciones, los atuendos y, en fin, la existencia de quienes, lejos de la ciudad, permanecen unidos a las fuerzas de los cuatro elementos. Quiso Gutiérrez González relatar e interpretar la epopeya de una raza, especialmente a través del lenguaje, las creencias y los hábitos, el sentido que a ellos da el contraste entre el cielo infinito y el huerto familiar.

La actitud del poema es declaradamente antirromántica, una ironización de lo sentimental que se hace más patente en otro poema de Gutiérrez, titulado "Romanticismo tétrico": «*Deja, oh amigo, deja ya el lamento / monótono, insufrible, de tus penas; / no más hagas sonar de llanto llenas / las cuerdas del laúd*».

Pero la *Memoria* es un aporte más a la definición del mundo americano, y como tal se lo ha tenido cuando, por ejemplo, Emilio Carilla apunta: «Con el romanticismo gana categoría literaria un nutrido grupo de vocablos que indican especies americanas. Especies conocidas desde el descubrimiento y la conquista, tal como lo prueban de manera fehaciente, obras de los cronistas [...] El romanticismo, en particular a través de la obra de poetas como Andrés Bello, Gutiérrez González, Echeverría, Sarmiento, Isaacs y tantos otros, se encargará de dar jerarquía poética a numerosos americanismos».

Poeta inmensamente popular en su tiempo es también lírico cuando habla de la intimidad, del amor, del sentimiento del tiempo que pasa, de la vida misma y de su reverencia por la naturaleza, tema este último al que consagra el poema "Aures" o "Al salto de Tequendama". De los poemas que hablan de la intimidad y del amor, entendido como el viaje que por la vida hacen juntos dos seres, el más célebre es "A Julia".

Juntos tú y yo vinimos a la vida,
llena tú de hermosura y yo de amor;
a ti vencido yo, tú a mí vencida,
nos hallamos por fin juntos los dos.

Y como ruedan mansas, adormidas,
juntas las ondas de tranquila mar,
nuestras dos existencias siempre unidas
por el sendero de la vida van.

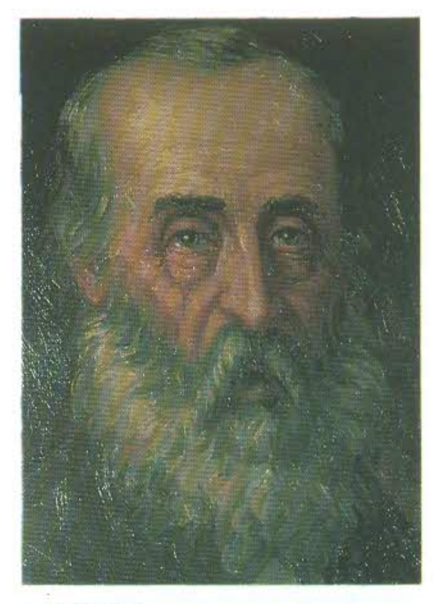
Es la cuota de Gutiérrez a la poesía convencionalmente romántica, de la cual anotó Rafael Maya: «La poesía lo marcó con estigma indeleble, e hizo con ella un reflejo exacto de su propia vida, pues la mayor parte de sus poemas son confesiones autobiográficas»; también escribe poemas, de emoción profunda, sobre el significado de la vida, como "La creación", "Por qué no canto", "Ultimo canto de lord Byron". Como de mayor significado situamos los poemas en los que estremecidamente mira Gutiérrez González el paso de su vida; en primer lugar está el sentimiento del tiempo, luego el religioso, y, finalmente, los de la vejez y la muerte, en un grupo de poemas compuesto, respectivamente, por: "Recuerda", "Las dos noches", "Una lágrima"; luego "Dios", "La oración", y en los últimos motivos, "Fragmentos de la vejez" y "Mi muerte".

Fundó Gutiérrez, en compañía de Epifanio Mejía y Agripina Montes del Valle, la publicación *El Oasis*, en 1868, e hizo la edición de su *Memoria*, en Medellín, en 1866. Una edición completa de su obra fue prologada por Rafael Pombo, y en las anotaciones que Marcelino Menéndez y Pelayo hizo de ella, dijo: «La suya es poesía descriptiva, directa, si se quiere; pero no prosaica [...] si poseyese muchas cosas como este poema, la literatura colombiana sería sin duda la más nacional de América».

Epifanio Mejía

La primera edición de los versos de Gutiérrez González se tituló: *Gregorio y Epifanio, sus mejores versos*. El segundo nombre alude a Epifanio Mejía, cantor, como Gutiérrez, de la vida antioqueña. La leyenda de este poeta cuenta que enloqueció en la composición de un poema, "Amelia", hacia 1878, y murió enajenado, en Medellín, en 1913.

Mejía es, para la historia, el autor del "Canto del antioqueño" y de un poema que ha echado profundas raíces en el alma colombiana, "La tórtola", que en su primera estrofa dice: «*Joven aún, entre las verdes ramas, / de secas pajas fabricó su nido; / la vio la noche*



Epifanio Mejía.
Oleo de León Cano.
Museo de Antioquia, Medellín.

calentar sus huevos, / la vio la aurora acariciar sus hijos».

Figura mítica —romántica en exceso—, careció de formación. Nació en Yarumal en 1838 y dejó cerca de 70 composiciones en las que trata los motivos de la vida campesina y el carácter del pueblo al cual pertenecía, con ardor que lo llevó a decir: «Yo no hablo español sino antioqueño». De sensibilidad peculiar, Antonio Gómez Restrepo lo describe así: «El alma de Epifanio es un marvilloso resumen de todas las bellezas, de todos los perfumes, de todos los rumores, de toda la actividad de las montañas antioqueñas». En la vena terrígena su más lograda composición es "El canto del antioqueño", pero en ella misma dejó poemas como "El arriero de Antioquia" o el inconcluso "Antioquia o la mano de Dios". El primero dice en sus versos iniciales:

Nací sobre una montaña;
mi dulce madre me cuenta
que el sol alumbró mi cuna
sobre una pelada sierra.

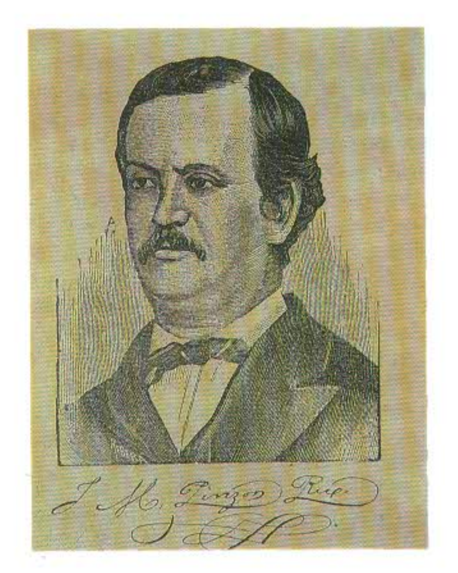
Nací libre como el viento
de las selvas antioqueñas,
como el cóndor de los Andes
que de monte en monte vuela.

Sus versos están marcados por una incontenible nostalgia, por un duelo ante todo lo que vive, duelo que puede definirse como compasión y compañía. Y a pesar del carácter espontáneo y tradicional de su obra, quiso que estuviera enmarcada en un amplio intento intelectual, como el de llevar pasajes bíblicos al verso, de los cuales quedan fragmentos como "La paloma del arca", "Adán y Eva" o "La torre de Babel". En sus composiciones sorprende la perfección de su estrofa y en su actitud como poeta el ideal de conseguir poemas de amplio desarrollo, en actitud a la vez lírica y narrativa.

Mejía es un caso peculiar en la poesía colombiana, no tanto por su sensibilidad sino por el deseo de plasmarla en poemas dramáticos, próximos a lo legendario, en una actitud puramente objetiva. Más que su sentimiento, muestra las figuras del mundo que lo han conmovido, y a ellas deja la posible carga lírica del poema, del que nos queda la escenificación y el amoroso gesto con que abraza a los seres.

José David Guarín

También es peculiar, aunque de menor relieve y resonancia, la personalidad de José David Guarín, autor del poema, de carácter bucólico, "La soledad". Poeta profundamente interior, que nació en 1830 y murió en 1890; conocido más como prosista y autor de cuadros de costumbres, no editó sus versos, de carácter triste y distante de la vida como "La desgracia", "Sueño y realidad", "Inútil desear" o "Cuando muera". Poeta de corte clásico y expresión serena, meditativa, que no alcanza a dejar una obra, su contemporáneo Adriano Pérez lo muestra así: «Como poeta tiene David la misma facilidad, espontaneidad o incorrección que como prosista; posee en el más alto grado las dotes de sentimiento y de imaginación, sin las cuales, a pesar de toda la ciencia métrica, no hay poeta posible». En su más difundido poema, "La soledad", dice: «*Salve, tranquila soledad augusta, / dulce consuelo del que sufre y calla, / ángel que cruzas con quietud el mundo, / amiga del misterio y de la calma*».



José María Pinzón Rico.
Grabado de Peregrino Rivera para el libro "Trovas", Bogotá, Imprenta La Luz, 1896. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

José María Pinzón Rico

José María Pinzón Rico nació en Bogotá en 1834 y, tras llegar a ser poeta inmensamente popular, murió en 1887. No vio editados en vida sus versos, que aparecieron diez años después de su muerte con el título de *Trovas*, título que, aunque alude a un género menor, nombra poemas de relativo aliento, por los temas heroicos y por la forma métrica. El más difundido y logrado de esos poemas fue "El despertar de Adán", de general tono nihilista: «*Con el alma naciente fatigada / de cuanto en derredor y en sí veía, / sorprendido del paso de la nada / a lo excelso del ser, Adán dormía*».

Belisario Peña

Belisario Peña es poeta de mayor tono y significación, siendo catalogado como poeta religioso; dejó una obra relativamente extensa. José Joaquín Ortega Torres describe así su obra: «Cuatro fueron los géneros cultivados por él: el religioso, el elegíaco, el heroico y el patriótico». Nacido en Zipaquirá en 1834 y muerto en Quito en 1905, es también un poeta elegíaco, estremecido hasta el exceso, cuya definición concluye así Ortega: «Como elegíaco no tiene par, ya que su tristeza no es convencional sino sincera. Por eso, cuando, al cabo de los años, trató de corregir la mejor de sus elegías, la dañó pues le quitó el tono de espontaneidad que la embellece». Esa "Elegía» fue la escrita a la muerte de Francisco Ortiz Barrera, y se inicia:

¡Apagóse tu vida. El pensamiento
voló como el perfume
que hurta al clavel y al nardo el vago /aliento,
y vuela en el espacio y se consume.

Hoy sin ti, solo, vuelvo a la colina
do íbamos a sentarnos,
viendo morir la lumbre vespertina,
y de la patria ausencia a consolarnos;

a hablar de nuestras penas y alegrías,
cual lo hacen dos hermanos;
a hablar de nuestra patria y de los días
ay, más felices cuanto más lejanos.

Agripina Montes del Valle

Los versos de Agripina Montes del Valle, poetisa de rasgos épicos por instantes, fueron prologados por Rafael Pombo, quien los presenta como caracterizados «por cierta caprichosa independencia en cuanto a combinaciones métricas, sin perjuicio de ajustarse, cuando quiere, a las formas clásicas más rigurosas», líneas escritas en *Las sacerdotisas*, cuando editó Agripina sus obras en Bogotá en 1883. Dedicada a la enseñanza, nació en Salamina en 1844 y murió en Bogotá. El poema que de manera más firme la sitúa en la historia del verso romántico es el extenso "Al Tequendama", hecho de visiones, de presagios y de lazos con el misterio de lo intocado y lo maravilloso. Es también un poema que encuadra en la exaltación del reino natural del Nuevo Mundo —como su "Oda a la América del Sur"—



Agripina Montes del Valle.
Fotografía del álbum del Primer Centenario de la Independencia, 1910.
Biblioteca Nacional, Bogotá.

y el ámbito salvaje que domina a los hombres hasta el vértigo; deriva también hacia temas de tipo religioso o de la leyenda indígena, como "El último pijao".

Jorge Isaacs

Caso excepcional en la historia de la poesía romántica de Colombia es Jorge Isaacs, protagonista de la mayor aventura de la novela americana, pero que en verso deja un impenetrable, casi mágico poema, "Saulo", composición en cantos que quedó inconclusa y hoy se revela como una de las más modernas o de espíritu más contemporáneo. Frente al impulso romántico espontáneo o lúdico, contrasta el poema por su hermetismo, del cual anotó Antonio Gómez Restrepo: «Parece desarrollar una historia de amor, cuya heroína, una nueva Eloísa, nació en las regiones australes de América; pero no se inicia tema ninguno concreto ni aparece claramente definida una figura». Lo que al crítico clásico desconcierta, parece ser hoy el mérito del poema, hecho de rasgos alógicos o de expresión de instantes de delirio que no son transmitidos sino contemplados, aun analizados, y están para soporte de una edificación del lenguaje que, ello sí, preside una imagen femenina. La incoherencia es en la lírica moderna una forma superior de coherencia y en ello aún no se ha medido el alcance de esta composición: «*Toma... tañe el laúd. Ah, si no me oye. / Ni fuiste nunca mío... Y yo le veo / aún dormida... y le llamo...*».

Pero compuso Isaacs un puñado de poemas al uso y gusto de la época, de los cuales sobresalen: "Ten piedad de mí", "Elvira Silva", "Mayo" y "Río Moro". El poema que glosamos fue así fijado por Gómez Restrepo: «En 1881 la imprenta Echeverría Hermanos editó la obra titulada *Saulo. Poema de Jorge Isaacs. Canto primero.* En la primera página aparece la siguiente dedicatoria: "Al ciudadano general Julio A. Roca, presidente de la Confederación Argentina. A vos, hijo leal y preclaro servidor de la República, me atrevo a dedicar estos cantos, culto a lo bello, a la verdad y a lo excelso». Los poemas de Isaacs fueron editados por primera vez por *El Mosaico*, en 1864.

Rafael Pombo

Rafael Pombo es la figura más representativa de la poesía romántica en Colombia. Es el poeta romántico de mayor riqueza temática y de obra más extensa; si no es el más complejo —que tal vez lo sea José Eusebio Caro—, sí el que perfila su universo creador de manera más completa, ello debido a la incesante producción durante una dilatada existencia.

Nació Pombo en Bogotá, en 1833, y en esta misma ciudad murió en 1912, después de haber sido coronado como poeta nacional en el Teatro Colón en 1905. Su existencia, a pesar de hacer estudios de matemáticas, en los cuales alcanza el doctorado en Inglaterra, estuvo por entero dedicada a las letras. Con José María Vergara y Vergara —una de las más prominentes figuras de las letras colombianas de todas las épocas— fundó en 1852 *La Siesta*, publicación literaria que quería justamente afirmar el espíritu romántico. En 1855 se produce el suceso de mayor significación en su vida intelectual y artística, el viaje a Estados Unidos, que inaugura una segunda y definitiva etapa en su obra. Pasó los últimos años de su vida en un encierro excéntrico, entregado a la corrección de sus papeles.

Su obra, reunida en 1916 en cuatro volúmenes, se distribuye así: I y II, poesía; III, traducciones; y IV, fábulas, "cuentos pintados" y "cuentos morales", aparte de haber dejado una prolija producción de crítica literaria en prólogos y semblanzas, artículos de filología, historia, religión y asuntos sociales. Es, además, el poeta que después de José Asunción Silva, más material crítico ha reunido en torno a su creación.

La primera faceta que hay que destacar en Pombo y que lo une a poetas como Caro y otros románticos visionarios, es su pensamiento acerca del fenómeno poético en sí, que incluye la personificación de la poesía, como en el poema "A la poesía", que se inicia con esta estrofa: «*Vicio divino que a groseros vicios / me hiciste despreciar, / y las mil vanidades y artificios / del tráfico vulgar*». Y concluye: «*Siempre, ¡oh poesía!, te adoré en privado / como a dios familiar, / nunca a exponerte me atreví al mercado / ni profané tu altar*».



Rafael Pombo Rebolledo.
Oleo de Inés Acevedo Biester,
Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

La obra poética de Pombo —quien se hizo célebre con su seudónimo *Faraelio*— ha sido dividida por sus estudiosos en tres ciclos, que corresponden a etapas de su vida. Ellos son a la vez resumen y explicación de la escuela y la época románticas. Ser de facetas múltiples, autor de excepcional facilidad y variedad, es quien con sello más nítido marca su época y el poeta que con mayor claridad explica la actitud y la intención de la creación romántica no sólo en Colombia sino en Hispanoamérica, al lado del autor de *María*.

Héctor H. Orjuela, quien ha estudiado con dedicación esta obra, delimita así los tres ciclos: «1. Desde sus escritos iniciales hasta 1855, fecha en que viaja al exterior; 2. Los años de residencia en Estados Unidos; 3. Desde 1873 hasta su muerte». Hay que anotar, sin embargo, que esta sucesión de ciclos se refiere a la variación, enriquecimiento y aun profundización de temas y motivos, más que a una evolución formal. Esta se entiende como un proceso de depuración y maestría.

Los primeros poemas de Pombo acogen los tópicos románticos, y fueron escritos a edad muy temprana, aunque

revelan ya su inclinación a la contemplación y su fervor por la naturaleza. El poeta dirá: «Mientras la naturaleza no ha pasado por el espíritu y el corazón del hombre no hay obra de arte». Al lado de ese fervor por la naturaleza, Pombo posee también un vago sentido del misterio, que resolverá posteriormente en la actitud religiosa.

Es el delirio lo que Pombo cultiva en sus primeros versos aunque, en términos generales, el espíritu de los escritores colombianos de todos los tiempos ha sido clásico, de signo formalista y tradicionalista, rasgo que puede explicarse por el temprano cultivo, desde la época colonial, del tipo de escritor erudito, así como por un hispanismo que nunca, ni en los momentos más álgidos del enfrentamiento con España, llegó a debilitarse; también porque el impulso romántico corrió siempre a la par con una erudición humanista que produjo nombres como Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo, y aun produciría la obra crítica de Antonio Gómez Restrepo, sucedánea en todos sus aspectos de la de Marcelino Menéndez y Pelayo.

El fervor interior, pues, preside sus primeros versos, de los cuales señalamos poemas como "Monotonía", cargado de alusiones a los parajes de la fantasía, a lo lejano y único, bajo el influjo de Byron, pero poemas que carecían de conciencia estética y fueron calificados por su autor, en una primera publicación limitada: *Exabruptos poéticos de Rafael Pombo*. hasta entonces, Pombo es el poeta insatisfecho de su obra, que consigna en las páginas del *Diario* que corresponden a esa época: «Tengo 130 composiciones escogidas, fuera del doble que quemaré; sin embargo, ninguna me satisface».

Con esta alusión podría cerrarse la mirada al primer ciclo, calificándolo como de iniciación y de lectura, en un acopio que es marcado por su abundancia y amplitud. Pero de ella sobresale su convicción de ser poeta y nada más que esto, postura que es verdaderamente inaugural en Colombia, cuando en el pasado inmediato compartían los poetas su vocación con otras formas de vida intelectual y de acción. Dirá entonces el futuro autor del "Preludio de primavera", "Extasis", "Noche de diciembre" o "Decíamos ayer": «De que soy *poeta* apenas tengo estos datos: 1. Que no sirvo para nada sino para hacer versos; 2. Que creo poseer un corazón incomparable; 3. Que conozco muy bien que todo lo que me falta de talento me sobra en imaginación, de tal modo que por esto me atribuyen algunos tener aquél; 4. Que quiero serlo». Y define esta condición de poeta en el citado poema "Monotonía":

Con todo el mundo por camino,
con el antojo por destino,
y éter excelso por maná,
en transportado torbellino
siempre buscando un más allá.

La aspiración y el sentido de trascendencia definen a todo romántico. Aunque lo que importa en su caso es la convicción de ser poeta, a la cual sólo ha de sobreponerse la conciencia de ser artista.

Al final de este primer ciclo, y tras un ascenso de ideal, de fe y de entusiasmo, tras sentar la convicción de ser poeta y querer abrazar las formas todas del mundo y de la vida, vendrá el descenso o la caída, el único instante de desesperación profunda de Pombo, cuando escribe "La hora de tinieblas" —que es en el trayecto de su espíritu sólo esa hora—, fechada el 16 de septiembre de 1855. Es el poema que en 61 décimas plasma la desesperación, que impreca a Dios, aun blasfema, y se acerca a la nada; poema de la rebelión metafísica, ha sido temáticamente parcelado en secciones: una primera que pregunta por la razón del existir del hombre; luego aborda el tema de la fatalidad y de la libertad, así como el de la impotencia ante el destino; después la existencia del mal y finalmente el misterio de la creación. Podría el poema resumirse en el absurdo de una doble pregunta: ¿por qué he nacido si he de morir, y por qué el sufrimiento? La respuesta ha de venir al final de la vida, cuando ante la presencia efectiva de la muerte, se reconcilia Pombo con el afán inútil de eternización.



Lápida sepulcral de Rafael Pombo (Bogotá, noviembre 7, 1833 - Mayo 5, 1912). Cementerio Central, Bogotá.

"La hora de tinieblas" está hecha de quejas y reproche:

Oh, qué misterio espantoso
es éste de la existencia.
Revélame algo, conciencia.
Háblame, Dios poderoso.
Hay no sé qué pavoroso
en el ser de nuestro ser.
¿Por qué vine yo a nacer?
¿Quién a padecer me obliga?
¿Quién dio esa ley enemiga
de ser para padecer?

Sobre esta denuncia anota el crítico Eduardo Camacho Guizado: «La longitud del poema y su tono exaltado, a veces artificialmente sostenido, junto con la abundancia de lugares comunes y abstracciones, producen en algunos fragmentos un sonido hueco. Sin embargo, en muchas estrofas la sinceridad y una valerosa rebeldía se traducen en verdaderos logros, cuando el poeta toca los resortes de lo auténticamente personal».

En contraste con la frescura del lenguaje de la obra de Pombo, "La hora de tinieblas" está escrita en términos convencionales, sin fluidez, aparte de que es difícil ajustar un estado de desesperación y de reclamo al sofisticado y sereno molde de la décima. Está su afán por transmitir un contenido, que en este caso es demasiado inmediato, es decir, que no nace como resultado de una larga introspección o de una sincera convicción como en el caso de otro poema que puede enfrentársele, en el cual reverencia la majestad de la creación y de la presencia divinas: «Noche de diciembre":

Noche como ésta y contemplada a solas
no la puede sufrir mi corazón:
da un dolor de hermosura irresistible
un miedo profundísimo de Dios.

Ven a partir conmigo lo que siento,
esto que abrumador desborda en mí;
ven a hacerme finito lo infinito
y a encarnar el angélico festín.

Aquí, la belleza es tanta que llega a hacerse dolorosa y la contemplación de lo infinito da significado a lo próximo; la vida, así mismo, es vista como un don del cual la instancia más alta y más profunda es el poder compartirla con otro ser. El poeta y el hombre se acogen al misterio de ser, y lo que hace ese misterio es, no derrotar sino elevar al plano de lo más espiritual, el de lo angélico, cada una de las presencias de este mundo.



Rafael Pombo.
Album de dibujos de Alberto Urdaneta.
Biblioteca Nacional, Bogotá.

El lenguaje de Pombo es depurado, siempre dentro de la acentuación tradicional o de un sistema rítmico en el que utiliza todos los metros heredados, que emplea con maestría. Huye, por ejemplo —y a pesar de la intención de *decir*—, de la adjetivación vacía y va a la selección de vocablos de especial resonancia en la sensibilidad, como agua, aire, flores, alma, cielo o luz.

Aunque el mismo Pombo crea que no hay elegancia en su lenguaje, sí hay delicadeza, aunque no está presente en él la idea del efecto poético por la sugestión. Este es el paso que dará Silva, pero en el mismo sentido y en el uso de metros convencionales Pombo no hace avanzar la lengua poética, somo sí lo hizo José Eusebio Caro, quien con el empleo del eneasílabo y la inclinación a hacerse casi antimusical, anuncia, en el inicio del romanticismo, la revolución formal del futuro modernismo.

El viaje de Pombo a Estados Unidos lo pone naturalmente en contacto con el mundo de la poesía de lengua inglesa, mundo que influye profundamente en su poesía de esta y de su tercera etapas, desde el regreso a Colombia hasta su muerte, influencia marcada por episodios tan significativos como su amistad con Henry W. Longfellow. Es cuando nace el Pombo traductor, uno de los empeños más valiosos en su vida intelectual, en la cual hay que incluir la influencia de Ralph W. Emerson.

La alusión que Héctor Orjuela hace a esta época de Pombo es especialmente significativa: «Por su *Diario* nos enteramos de las lecturas que Pombo hizo entonces y de su creciente admiración por ciertos poetas de renombre como Lamartine, a quien tradujo a instancias de su amigo Gottschalk. Leyó por segunda vez *El Quijote*, "para que no se sajoneara el español", y adquirió una extensa biblioteca para su solaz en la que figuraban obras de Homero, Plutarco, Virgilio, Tácito, san Agustín, Tasso, Dante, Alfieri, Shakespeare, Milton, Ossian, Chesterfield, Byron, Walter Scott, Prescott, Washington Irving, Pascal, Corneille, Racine, Chateaubriand, Béranger, Victor Hugo, Lamartine, Dumas, Humboldt, Goethe, Schiller, Hoffmann, Larra, Balmes, Quintana, Corés, Zorrilla, etc. Confiesa especial predilección por Dumas: "Es para mí un hombre aspirante: en tomándolo no lo puedo dejar. Haber leído a *Montecristo* no me ha dejado leer otras cosas"». Es el cuadro intelectual de nuestro ciclo romántico.

Antes de señalar las características de su período final, que es el más dilatado, hay que aludir a un episodio de la primera vida poética de Pombo, el de la composición de una serie de poemas amorosos bajo el seudónimo de Edda. Que era el mismo Pombo vino a saberse cuando ya el nombre gozaba de fama, y cuando era difícil sostener la incógnita de ese misterioso y cautivador personaje, pues se creía que era una enigmática e inspirada mujer, cuyos versos hicieron brillante carrera entre el lector común.

CUENTOS PINTADOS POR LORENZO JARAMILLO DE POMBO

Portada de "Cuentos pintados", de Rafael Pombo, ilustrados por Lorenzo Jaramillo y publicados por Carlos Valencia en 1983.

«Mi Edda [dijo su creador] es una joven de espíritu poético, ideal de pasión frenética, y al mismo tiempo elevada y pura, que ha dejado casualmente su historia íntima, el drama de su conciencia, en fragmentos inconexos de una especie de diario que llevaba».

En la etapa de su estadía en Estados Unidos, de la cual queda inicialmente el poema "Al Niágara", se revela en Pombo la oposición entre la civilización moderna y la vida bucólica, entre la utilidad y el desinterés o la artificialidad y la naturalidad, ganando siempre lo natural y desinteresado, así como entre el mundo anglosajón y el latino, definidos uno y otro a través de la mujer y del sentido del amor. El resultado es el poema "Las americanas en Broadway", donde exalta la tradición terrígena y primigenia, la belleza intocada de un medio que sirve de escenario a la mujer ideal. De esta última emoción que aúna lo femenino a la pureza, el amor verdadero a la inocencia, hace parte una de las elegías más perfectas en la obra de Pombo y de la poesía romántica toda: "Elvira Tracy". Es la niña que cumple el ideal romántico de morir en la plenitud de la belleza y en el inicio de la vida: «*Cumplió quince años, ¡ay!, edad festiva, / mas misteriosa y rara; edad traidora, / cuando es la niña para el hombre esquiva / y a los ángeles férvida enamora*». El desposorio, en efecto, es con los ángeles, por lo cual la muerte no es duelo sino fiesta: «*"No ha muerto: duerme". Vedla sonreída*».

El mundo que contempla la mirada de Pombo es transparente y la naturaleza es iluminadora. Por esto, más que un poeta del amor es un poeta que canta la compañía de la amada, quien es suma e interpretación de la creación toda. Es su exaltación de la mujer en cuanto fin de la más profunda de las emociones: el amor. Pero se trata de la fiesta y el esplendor de la naturaleza. Todos los momentos de ese universo poético se entrelazan en el lenguaje, las imágenes, el sentimiento y la conciencia de uno de sus poemas más representativos, si no el que más: "Preludio de primavera": «*Ya viene la galana primavera / con su séquito de aves y de flores, / anunciando a la lívida pradera / blando engramado y música de amores*».

El poema está hecho de luz y de alegría, de movimiento y plenitud, de explosión de la vida y de una dicha a la vez sensual, sensorial y espiritual, así como de un auténtico sentimiento panteísta:

Esta es la luz que rompe generosa
sus cadenas de hielo a los torrentes
y devuelve su plática armoniosa
y su alba espuma a las dormidas fuentes.

Esta es la luz que pinta los jardines
y en ricas tintas la creación retoca;
la que devuelve al rostro los carmines
y las frescas sonrisas a la boca.

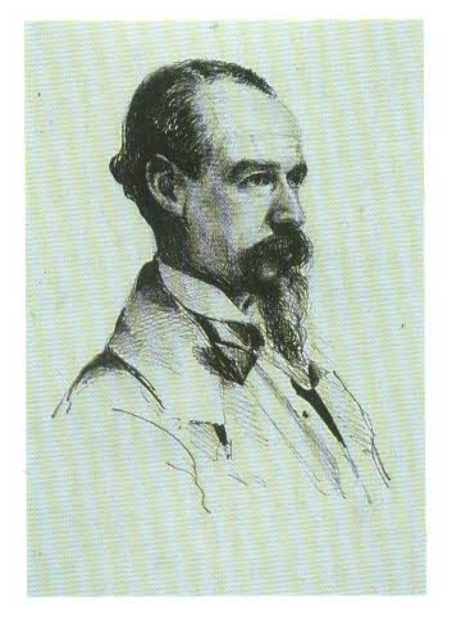
Haciendo un compendio de los motivos dominantes en la obra de Pombo, diríamos que el primero es el amor («Yo amo, amo siempre, mi vida toda es amor y adoración»), un amor a la creación toda, de la cual es resumen y quintaesencia la mujer. Luego vienen la preocupación y la angustia metafísicas, de corte religioso y en actitud casi mística, como en el poema "Extasis". Después vienen la historia y lo local, plasmados en poemas a la patria y a sus héroes, como en "La tumba de Ricaurte", y lo folklórico, como en los bambucos. A estos motivos se une el del americanismo, y, finalmente, los que hacen parte de la fábula y lo mágico, a los cuales lleva su inclinación moralista y pedagógica, reflejados en los cuentos infantiles o "cuentos pintados".

Hay un juicio acerca de la obra de Rafael Pombo, que es preciso anotar por provenir de su contemporáneo tal vez más ilustre en el terreno de la cultura, la erudición y la ciencia, el filólogo Rufino José Cuervo: «En Pombo no hay la enfadosa igualdad de la ejecución académica: conforme lo demanda el asunto, ora se mantiene en las esferas de la más alta poesía, desafiando a los artistas más consumados, como quien domina todos los primores de la lengua y la versificación, ora juguetea con lo casero y lo humilde, ora combina uno y otro como aprendiéndolo de la realidad lo hicieron en magníficos trazos Aristófanes y Shakespeare».

Diego Fallon

Figura de profunda influencia en la inmediatamente posterior producción modernista fue Diego Fallon. Dentro del romanticismo representó el verdadero contraste con la poesía sentimental y el lirismo autobiográfico, así como con el afán de hacer que el valor del poema residiera en su contenido. Poeta célebre por un poema basado en la imagen: "La luna".

Fallon es autor de un breve conjunto de poemas, publicados por primera vez en 1882, con prólogo de Miguel Antonio Caro, conjunto que apenas sobrepasa la docena de composi-



Diego Fallon.
Album de dibujos de Alberto Urdaneta,
Biblioteca Nacional, Bogotá.

ciones. Obra breve pero de lenta escritura, dada la densa y ajustada concepción del sentimiento y del lenguaje, volcados a una versión plástica de la poesía. Aparte de "La luna", sus más logrados poemas son "A la palma del desierto", "Las rocas de Suesca", "A la fuente de Nemocón", presencias que de su mundo circundante quisiera trasplantar Fallon a un mundo clásico.

Fallon, nacido en Santa Ana, hoy población del Tolima que lleva su nombre, en 1834, y muerto en Bogotá en 1905, tuvo como inclinaciones principales de su vida las matemáticas y la música.

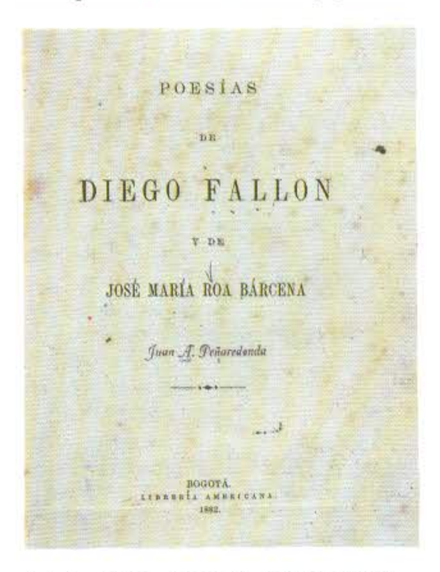
Los motivos de la obra de Fallon están tomados de la naturaleza, objetos que carga de simbolismo y de los cuales parte para una especulación de tipo trascendente. En el prólogo que a sus poemas escribió Miguel Antonio Caro, afirmó: «He aquí un poeta de imaginación brillante y de escasa producción literaria; un hombre cuya conversación, ajena de método, fantástica y a veces laberíntica y oscura, llena de observaciones agudas, de chispazos de ingenio y de sorprendente gracejo, no revelaría tan bien el plan bien meditado, la sobriedad artística, el claro y escogido lenguaje y las elegantes formas de sus mejores poesías como "La luna" y "La palma"». En realidad, aunque sus versos delatan una misma tendencia hacia la expresión impersonal, que es su actitud de contraste ante el legado romántico, aunada a una discreta ironía, es Fallon el autor de un poema sideral que enriquece la historia de los nocturnos en la poesía hispanoamericana.

El astro, personificado y cuyo viaje describe el poema, es pretexto para la expresión del sentimiento de lo ilímite, tanto del cosmos como del alma humana. Además, propone el tema, de corte ya moderno, de la ineficacia del lenguaje para dar expresión a la emoción:

Oh luna, adiós. Quisiera en mi despecho
el vil lenguaje maldecir del hombre,
que tantas emociones en su pecho
deja que broten y les niega un nombre.

Se agita mi alma, desespera, gime,
sintiéndose en la carne prisionera;
recuerda, al verte, su misión sublime,
y el frágil polvo sacudir quisiera.

El poema tiene 28 estrofas y fue suceso de época al decir de José Joaquín Casas: «La aparición de "La luna" fue un verdadero acontecimiento literario, un verdadero triunfo; todos leían, todos aprendían de memoria, todos recitaban "La luna"»; en esas 28 estrofas la contemplación del espacio iluminado por la luna deja al espíritu entre un vacío, una soledad y un silencio cio cargados de significados. La luz blanca en las sendas de la tierra, los montes, los follajes, dan a sus líneas el aspecto de hacer parte de otro mundo. La luna contempla a la tierra y reina sobre ella; entonces quien la mira, bajo el hechizo de su luz, se transporta a otras edades y parajes,



POESÍAS

DE

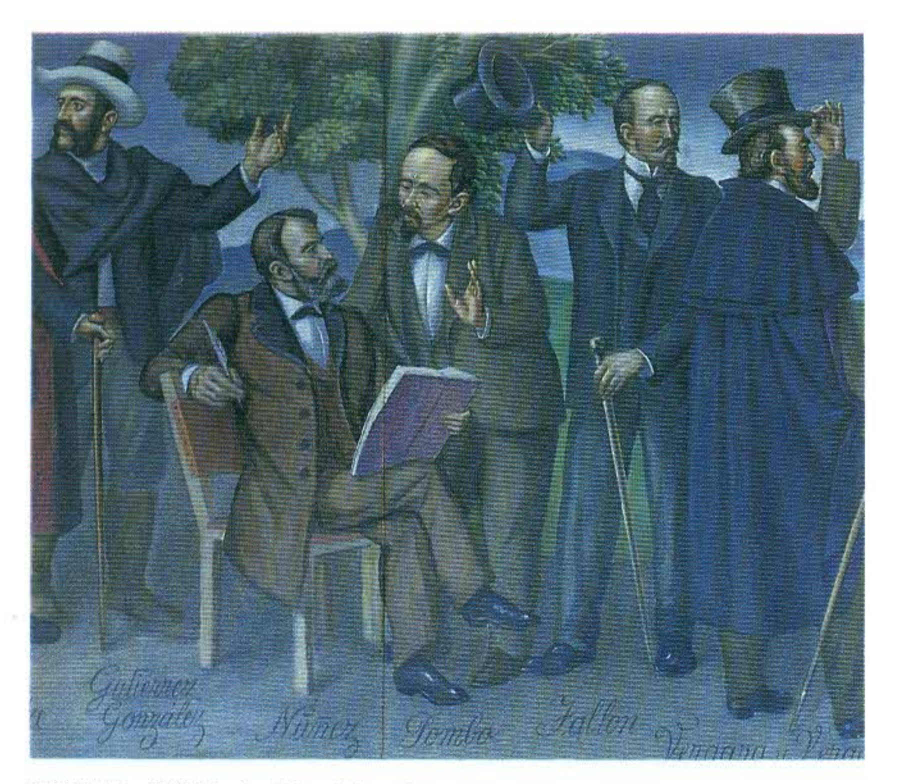
DIEGO FALLON

Y DE

JOSÉ MARÍA ROA BÁRCENA

BOGOTÁ.
LIBRERÍA AMERICANA
1882.

Portada del libro "Poesías", de Diego Fallon, Bogotá, Librería Americana, 1882. Biblioteca Nacional, Bogotá.



Rafael Núñez, Rafael Pombo, Diego Fallon y José María Vergara y Vergara. Detalle del friso de Luis Alberto Acuña (1965). Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

donde habita un misterio que lleva a la idea de Dios y de la muerte, pero también hacia lo ilímite del propio ser: «*Cruzo perdido el vasto firmamento, / a sumergirme torno entre mí mismo, / y se pierde otra vez mi pensamiento / de mi propia existencia en el abismo*».

La obra de Fallon es ya un puente con el movimiento modernista. Su actitud despersonalizada, en cuanto a la conciencia que crea poesía, por encima del hombre que vive la vida es ya moderna y contemporánea, aparte de que transforma el tema de lo nocturno, haciendo que deje de ser el ámbito de los aparecidos y de lo fantasmal, el del diálogo con los muertos, para ser el instante en el cual se perciben los lazos que invisibles unen todas las cosas y portador del misterio que envuelve a todo cuanto existe.

Fallon y José Eusebio Caro son los poetas que al hacer avanzar más la expresión romántica, el uno en el sentido del arte por el arte, y el otro en el de la necesidad de quebrar las resonancias ya cargadas de contenido del verso tradicional, están más próximos del pensamiento poético futuro y del auténtico romanticismo que llevan a cabo los poetas modernistas en cuanto son quienes sienten por vez primera la necesidad de inventarse una tradición, sacada, no de la historia de la poesía, sino de su propia emoción y de su personal capacidad de transmutarla en lenguaje poético.

PROSA LITERARIA

Durante el período romántico, que puede situarse entre las décadas de los años treinta y setenta, la prosa de carácter literario es escasa, y comparte el escenario con los escritos de historia, las memorias, los ensayos sociales y políticos, los libros de viajes y el auge de un género que le es casi coetáneo, el costumbrismo. Los hombres de letras, cuya actividad estuvo de algún modo presidida por la conciencia estética o la dimensión artística, además de fijar el pensamiento y la acción sociales del país, tuvieron a su cargo el trazar los senderos y el norte de la incipiente vida literaria, así como unos principios inherentes a la creación y a la crítica, una atmósfera y un sistema de preferencias.

En Colombia, como en la América hispana toda, el período romántico es de difícil definición y descripción, cuando, tras el rigor de la Colonia, los hombres de espíritu se vieron sorprendidos por una soberanía que no había sido enteramente buscada, como tampoco fue efectiva la separación espiritual de España ni de la ortodoxia católica que había fijado la vida en el pasado. Además, tampoco dejaron atrás nuestros románticos los principios del arte neoclásico, ni en las normas de composición ni en lo tocante a la relación del escritor y su obra con su medio, su vida y la sociedad. No hay en los poetas y prosistas románticos rebeldía, disidencia ni huida, por ejemplo hacia el sueño; no hay evasión sino, por el contrario, una acentuada inclinación pedagógica que los convirtió en guías intelectuales y paradigmas morales de la comunidad de la cual hicieron parte. Si hubo en ellos conciencia de una inauguración y sentido del futuro, no la hubo de una ruptura auténtica ni de un juicio del pasado, primando la vida y la circunstancia inmediatas sobre la fantasía o la subjetividad. No obstante, en el comienzo del período, el paisaje de la cultura da un vuelco radical; actitudes, noticias, formas, estilos, ideologías e ideales, nombres y obras se suceden cuando desaparece, gradualmente, la clausura que el régimen español había impuesto al espíritu y al mundo coloniales, un espíritu que, al saberse sin ataduras, adquirió un nuevo sentido del espacio y del tiempo.

Así, la prosa romántica nació más de una actitud contemplativa, aun erudita, receptiva y evocadora, que de una actitud de pensamiento y de crítica; más de una intención descriptiva que analítica, por lo cual el género privilegiado es la novela, con sus variantes: histórica y de reconstrucción de la leyenda, idílica, y aun la novela social. Sentían los autores la necesidad de comprender su suelo natal, e incluso enseñarlo. El escritor romántico es mitad pensador político, legislador, viajero, investigador, poeta y defensor de sus ideas con las armas a lo largo de las guerras civiles. Mitad artista de la prosa y mitad cronista, mitad teórico y mitad sentimental.

Los prosistas de los albores del romanticismo tenían que llevar a cabo una labor al mismo tiempo de conocimiento y de divulgación, por lo cual el ensayo breve del periodismo, en publicaciones que en muchos casos eran redactadas íntegramente por sus fundadores, ejerció influencia decisiva, pues en todos ellos existió, más que un sentido intelectual, un sentido social de su expresión. Y si el alma romántica es primero plasmada por la lírica y luego cumplida por la novela, su lugar y dirección en la historia fueron fijados y delimitados por la prosa

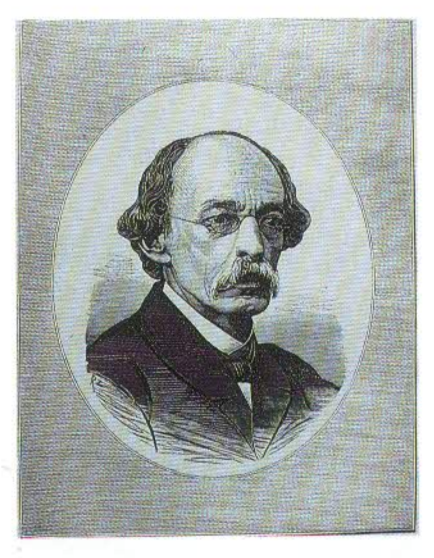
literaria. En el ensayo de todos los matices (desde el antropológico hasta el religioso) se da el pensamiento sobre un espíritu nacional y de época, acerca de lo cual apunta Hernando Valencia Goelkel en su ensayo "La mayoría de edad": «En la trayectoria literaria hispanoamericana hay un signo opresor de carácter paradójico que puede enunciarse así: la gran desdicha de nuestras letras ha sido la falta de autenticidad, el gran azote de nuestras letras ha sido la búsqueda de autenticidad», y añade: «... lo que quiero anotar es que el erudito, como Caro en Colombia, era deliberadamente mimético; lo era porque, al modo de los viejos humanistas, creía en modelos, en arquetipos eternos y, por consiguiente, no caducos sino permanentemente nuevos». Y se ha anotado, respecto de la lírica, que los románticos colombianos escogen la actitud clásica, formalista, ajena en gran medida a la aventura y a la espontaneidad, próximos a la armonía, al orden y a los postulados del humanismo dieciochesco.

En el conjunto de la prosa de la época, cuando no es histórica (género en el cual se da la más abundante producción, la de mayor riqueza y amplitud como en los casos de José Manuel Restrepo, José Manuel Groot o Joaquín Posada Gutiérrez), política, de carácter doctrinario o didáctico, el ideal estético se da en la historia cultural y en la descripción sentimental.

Manuel Ancízar

Manuel Ancízar (1812-1882) hizo estudios de leyes en la Universidad de Cuba, lo que le dio un sentido más objetivo de América y más profundo de Colombia, debido también a su residencia en Estados Unidos y Venezuela, donde llegó a ser rector del Colegio de Valencia. Nombrado secretario de Agustín Codazzi, de los viajes por Colombia que tal cargo implicó, y de sus visiones del hombre y del paisaje del oriente colombiano, nació la obra que lo sitúa en la literatura : *Peregrinación de Alpha* (Alpha es el seudónimo de Ancízar). Tal tarea lo llevó a una actitud de pensamiento e investigación acerca de lo colombiano, ya dentro del criterio de la época moderna, que señaló el carácter de la prosa en el país. Redactor de los periódicos *El Tiempo* y *El Neogranadino*, es también autor de unas *Lecciones de psicología*.

La *Peregrinación* es ejemplo del más depurado estilo descriptivo y de la más lograda estilización del paisaje y del mundo rural, en tono a la vez objetivo y sentimental, y dentro de una prosa poética, cualidades que saltan desde el propio inicio de la obra: «Era la mañana, y los primeros rayos del sol derramaban copiosa luz sobre Bogotá y la extensa planicie que demora al frente de la ciudad andina. Leves vapores se alzaban desde el pie de la cordillera inmediata, escalando lentamente las majestuosas cimas de Monserrate y Guadalupe, cuya sombra se proyectaba bien adelante de sus bases, contrastando la suave oscuridad de éstas con la brillante iluminación de las crestas y picachos salientes de la parte superior. El ambiente puro y perfumado con los innumerables olores de los arbustos de la ladera y de los rosales y campánulas que crecen silvestres a orillas de los vallados y alamedas, producía en todo mi ser una impresión indefinible de bienestar, sintiéndome vivir desde el fácil movimiento del pulmón, vigorizado al aspirar aquel aire diáfano y fresco, hasta la palpitación de las más pequeñas arterias de mi cuerpo».



Manuel Ancízar.
Grabado de Antonio Rodríguez sobre fotografía de Demetrio Paredes.
Papel Periódico Ilustrado, 1882.

Medardo Rivas

Medardo Rivas (1825-1901), moralista católico, escritor del tardío romanticismo, fue profesor de filosofía en las universidades Nacional y del Rosario. Colaboró en los periódicos *La Libertad* y *El Siglo*, y fundó la publicación literaria *Revista de Colombia*, que vivió cinco años redactada por él íntegramente, dejando en ella fijado el carácter de las letras de mediados de siglo. Autor de novelas cortas como *Las dos rosas*, *Destino* o *Memorias de un ajusticiado*, entre otras, dejó unas *Conversaciones sobre filosofía*.

Pero la obra que lo sitúa en la historia de las letras es *Los trabajadores de tierra caliente*, que incluye tipos humanos, escenarios, sitios, situaciones sociales y políticas, costumbres, el valor del trópico, máximas, reflexiones y, sobre todo, personalidades de relieve en la vida de la época.

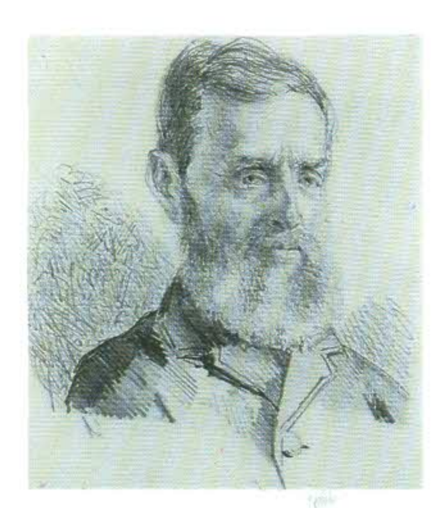
Emiro Kastos

Juan de Dios Restrepo (1825-1894) es el nombre de pila de Emiro Kastos, a quien los historiadores de la literatura han comparado por la peculiaridad de su prosa y actitud con el español Mariano José de Larra. Reunió su obra bajo el título *Artículos escogidos*, producto de una ágil y penetrante mirada a su época. Manuel Uribe Angel dice al presentarlo: «Desde el comienzo de la carrera literaria de Emiro Kastos se vio que la espontaneidad era el tipo genial de sus producciones, y como la espontaneidad es el arte, el artista quedó hecho de una sola pieza».

El género en el que prefirió exponer sus ideas fue el epistolar, de especial auge en el romanticismo, y en él sienta su interés por la antigüedad griega y latina, Plutarco y William Shakespeare, Victor Hugo y Honoré de Balzac. Autor de cuadros de costumbres, relaciones de viajes y reseñas literarias, escribió una biografía



Medardo Rivas.
Album de dibujos de Alberto Urdaneta.
Biblioteca Nacional, Bogotá.



Juan de Dios Restrepo (Emiro Kastos). Album de dibujos de Alberto Urdaneta, 1884. Biblioteca Nacional, Bogotá.

de Manuel Ancízar y sus *Recuerdos de juventud*.

De su epistolario se señalan en especial las "Cartas a un amigo de Bogotá", y las que dirigió a Camilo A. Echeverry, a Luisa, a Manuel Pombo y a Manuel Ancízar. En una de las cartas a Luisa dice: «Las inclinaciones de tu alma recta, sencilla y honrada te llevaban siempre a preferir a Richardson y a Walter Scott, únicos novelistas que yo permitiré leer a mis hijas. Esas pinturas de la naturaleza tan frescas y verdaderas; esos héroes tan caballerescos y tan reales; esas bellezas castas, puras, tímidas y honradas; esa apología constante de la virtud, de la caballerosidad, del matrimonio, de la familia, de las santas y pacíficas alegrías del hogar doméstico, que reflejan por todas partes las obras del bardo escocés, el más puro, moral y verdadero de todos los novelistas, eran el encanto de tu alma, amante también de lo sencillo y verdadero».

José María Samper

José María Samper (1828-1888) es el autor de uno de los más sugestivos libros de todo el siglo XIX, que mejor lo ilustra e interpreta en su variedad de rumbos e ideales, de seres y sucesos: *Historia de un alma*, libro, más que de confidencias, de pensamientos íntimos en el cual traza el más completo cuadro del mundo del período romántico, uniendo vida y reflexión, sensibilidad y cultura, anécdota e historia. Con la conciencia de ser depositario de una experiencia privilegiada, en uno de sus pasajes, que es ilustración del alma del siglo, dice: «Dos corrientes literarias, una española y otra francesa, obraban sobre los espíritus: por un lado, las obras de Victor Hugo y de Alejandro Dumas, de Lamartine y Eugenio Sue, movían los ánimos en el sentido de la novela social, de la poesía grandiosa y atrevida y de los estudios de historia política; y esta tendencia era caracterizada por dos obras, a cual más ruidosas y apasionadas: la *Historia de los girondinos*, de Lamartine, y *El judío errante*, novela revolucionaria de Sue. Por el otro, los libros de poesías españolas modernas, empapadas de romanticismo, entre los que principalmente llamaban la atención los de Espronceda y Zorrilla: obras que despertaron en la juventud un fuerte sentido poético».

La *Historia de un alma* es el espejo de una época, en manos del que fuera calificado como el escritor más prolífico de su tiempo, «el más fecundo». Autor de una *Galería de hombres ilustres*, rindió su cuota al costumbrismo en cuadros como "Martín Flórez" o "La literatura fósil", a la novela en *El poeta soldado* y *Un drama íntimo*, a la poesía en *Flores marchitas*, al teatro en *El hijo del pueblo* y al ensayo en *El Libertador Simón Bolívar*, obras éstas como las de mayor valor entre otras varias. Como político hizo parte del más radical liberalismo y, al final de su vida, estuvo al lado de la Regeneración. La historia de su alma es la historia de las fechas de su vida, escrita, más que con pasión, con estremecimiento y afán por elevar los valores y realzar los caracteres.

Hizo Samper en su *Historia* la relación de su vida en función siempre de la actualidad colombiana, ilustrando, por ejemplo, con sus años de estudio los de la formación de la nación, acopiando materiales para la historia de la cultura, como en sus "Recuerdos literarios". Puso especial interés en la educación y en la vida universitaria. Como otros románticos, dejó una casi inagotable obra en escritos fragmentarios, de periodismo, de pensamiento político, investigación histórica, erudición y memorias académicas. Dejó, se ha dicho, más de 50 000 páginas. Como periodista hay que señalar la fundación del periódico *El Deber*, y la colaboración, desde París, en los periódicos *La Discusión* de Madrid, *El Comercio* de Lima y *El Tiempo* de Bogotá. En Lima, en 1867, fundó la *Revista Americana*.



José María Samper. Album de dibujos de Alberto Urdaneta. Biblioteca Nacional, Bogotá.

La novela

La producción en prosa del período romántico alcanza su plena expresión y su mayor significado en el terreno de la novela, pues la poesía no abandona del todo la actitud clásica y formalista. En la novelística decimonónica se han distinguido las modalidades del idilio o novela sentimental, la novela histórica, la novela social, que incluye situaciones políticas, la novela costumbrista y la de reconstrucción de la leyenda, que comprende tópicos ajenos a la vida americana.

Sobre este género privilegiado para la definición del espíritu romántico en América, anota Emilio Carilla: «El romanticismo determinará la verdadera expansión de la novela a través de una abundancia extraordinaria que, naturalmente, también llega hasta América»; y añade, refiriéndose más concretamente al continente: «Durante la época colonial no se escriben novelas en América, lo cual no quiere decir que no se leyeran: en especial, las novelas españolas que traían —a pesar de las prohibiciones— los barcos españoles. Las prohibiciones —blandas— eran burladas en parte, aunque alcanzaron a impedir que se imprimieran en América».

Lo romántico, vivo como movimiento espiritual e ideológico que hiciera posibles las repúblicas del nuevo continente, hizo exclamar con énfasis a José Manuel Marroquín: «Tratábamos de ajustar nuestras vidas a las reglas del romanticismo». Y es, pues, en el terreno de la novela donde se da una auténtica toma de posesión y expresión de la modernidad que inauguraban los románticos europeos.

En general, la tendencia hacia el moralismo que predominó en los



Soledad Acosta de Samper.
Oleo de R. Díaz Picón, 1952.
Academia Colombiana de Historia, Bogotá.

hombres de letras de la época romántica impidió que en la prosa narrativa se cultivara la ficción o la fantasía, capaz del viaje interior y de la creación de mundos extraños. Existía la herencia de las narraciones coloniales, la historia relatada en forma novelesca y el sentido de tradiciones y acontecimientos que servirían como material para la novela histórica. Por otra parte, de Europa llegaban fijados el estereotipo y el destino de las heroínas, protagonistas del mayor número de obras de la época, cuyo tratamiento en Colombia se inició con obras menores como *Carolina la bella* (1856), de Juan Francisco Ortiz, autor también de la novela histórica *El oidor, leyenda bogotana* (1845).

Dentro de la novela alimentada por las narraciones coloniales, el mejor ejemplo lo da Soledad Acosta de Samper (1833-1913), autora de *Novelas y cuadros de la vida suramericana* (1869), que incluye narraciones como *Dolores* y *La juventud de Andrés, novela histórica y de costumbres nacionales*. Célebre por relatos históricos como *Los piratas en Cartagena* (1885), escribió novelas de análisis psicológico como *Laura* (1870) o *Doña Jerónima* (1879).

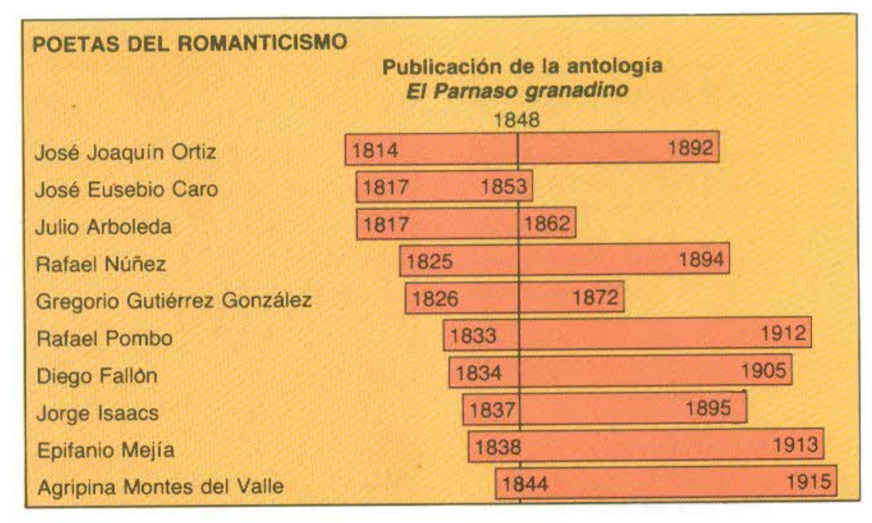
Existieron, pues, novelas que, apenas consignadas en los manuales como una primera atención a la existencia del género o como últimas manifestaciones, hacen de anuncios y de epígonos; así en este último caso *Dolores* (1869), de Medardo Rivas o *Los claveles de Julia* (1881), de José María Samper. También figuran en el cuadro romántico novelas de los poetas, como *Los amantes de Usaquén* (1871), de José Caicedo Rojas. De José María Samper hay que destacar *El poeta soldado* y, más especialmente, *Un drama íntimo*. También merece peculiar mención la novela *La maldición*, del poeta Manuel María Madiedo.

En nuestro suelo, durante el siglo XIX, los hombres de letras todos —acaso con alguna excepción— dejan una o varias novelas, en alguna de las modalidades que definían el género, teniendo como punto de partida la sensibilidad y el talento creador. Además, la novela como figura de la creación artística, pone en movimiento las dos categorías que, al lado del sentimiento, del sueño y del afán de trascendencia, definen lo romántico: la imaginación y la fantasía. También revelaba la dimensión humana como situada en un punto preciso del espacio y del tiempo. Por ello los románticos descubren realmente a América y a sí mismos como americanos, en un ideal que, desatendiendo la atracción que ejercía España, hizo volver los ojos hacia otras edades y otras latitudes, la antigüedad griega y latina, en el caso de las primeras, y países como Francia, Inglaterra o Alemania, en el de las segundas. Y si bien es cierto que son escasas las innovaciones —una de ellas sentar que lo exótico para Europa era lo natural aquí—, sí hay una auténtica adaptación de un género que carecía de antecedentes de real gravitación en el ámbito de la lengua (con la excepción milagrosa que confirma la norma: *El Quijote*). Por otra parte, gracias a la novela, Colombia se pone en sintonía con Europa y con el resto de los países hispanoamericanos.

Según el historiógrafo de la novela colombiana, Antonio Curcio Altamar, en su *Evolución de la novela en Colombia*, «dejando un poco de lado las relaciones más o menos probables de los movimientos político-social y artístico-literario como cosa que aún aguarda una completa averiguación, es cuestión de hecho que el romanticismo, en toda su vasta complejidad, penetró intensamente dentro de las realidades culturales de Hispanoamérica y, en nuestro caso particular, en Nueva Granada».

En líneas generales, la novela romántica es de estructura sencilla (aun si se incluyen algunas técnicas, como la anticipación en *María*), dentro de las pautas de la narración tradicional en la que alguien cuenta algo a alguien, sea desde la perspectiva del narrador que hace parte de la acción o desde la del narrador omnisciente, que todo lo sabe y maneja. Por otra parte, se trata en todos los casos de novelas breves, ajenas a la disquisición, con una trama y una anécdota coherentes, ágiles, con destinos, tipos humanos y escenarios claramente delineados, o presentados al lector sin equívocos.

Hay que señalar que en la novela, tanto histórica como sentimental o social, están presentes y se entrecruzan tres mundos: el primigenio de indios y negros, que en el caso de los primeros tiene las variantes del pasado prehispánico y la condición del presente y en los segundos la esclavitud; el español, en el cual entra el tema de la hidalguía, los ancestros y la pureza de sangre, y el del americano, del criollo y del mestizo, con su estratificación social que incluye el tema de los influjos extranjeros, y del cual resulta la mayor significación, belleza





Felipe Pérez.
Oleo de autor no identificado.
Museo Histórico, Rionegro.

y penetración psicológica y afectiva, así como el valor para la historia de la cultura y de las ideas políticas.

Primeras novelas románticas

El primer hito de la prosa narrativa del siglo XIX en Colombia es la novela *María Dolores* (1836), de José Joaquín Ortiz, relato de amor enmarcado en los afectos familiares y en un clima de elevación por el cual ha sido calificada como «cuento lírico» (no existe en la lengua española, como sí en la francesa, la delimitación entre novela corta y cuento largo). Inmediatamente, viene la obra más ambiciosa de quien por primera vez asume la conciencia y la condición del novelista: Juan José Nieto (1804-1866), que se mueve en los terrenos de la reconstrucción de la leyenda y la novela histórica, en especial con dos novelas: *Ingermina o la hija de Calamar* (1844), y *Los moriscos* (1845), ambas de asunto lejano y por lo mismo estereotipado. La primera se desarrolla en los inicios de la Conquista; el fondo sentimental está dado por el amor entre la indígena y el español, amor en un principio irrealizable, pero que culmina en una feliz unión, tras haber asistido en sus desdichas al enfrentamiento entre naturales y conquistadores. En *Los moriscos* el asunto es español: la dramática salida de los moros de la Península, presentada en el dolor de una familia, duelo que sirve para que el autor ponga en tela de juicio la historia y la política españolas. Si en la primera está presente el mundo prehispánico, en la segunda está el mundo medieval, que tan profundamente separara a España de Europa, por la invasión, justamente, de los moros en el año 711.

Felipe Pérez

Continúa la modalidad de la novela histórica, inaugurada por Nieto, con Felipe Pérez (1836-1891), figura humana excepcional en su medio, fértil novelista e influyente hombre de letras. El centro de su obra lo hacen cuatro novelas (que sitúa en Perú, como país de una más significativa y brillante tradición indígena) que hay que leer como complementarias, en lo que formaría un ciclo novelesco: *Huayna Cápac* (1856), *Atahualpa* (1856), *Los Pizarros* (1857) y *Jilma* (1858), ciclo que sigue las etapas de la vida prehispánica, el descubrimiento, la conquista y, finalmente, la colonización, cuando se da el mestizaje. Otra novela suya, *Los gigantes* (1875), abordó el episodio de la Emancipación. Son novelas que ilustran el periplo de la historia, su continuidad lógica, y en las cuales, tanto como el suceder de la anécdota, interesa la reconstrucción de época y la presentación vívida de episodios que marcaron la historia americana desde la sujeción hasta la libertad.

Tiene Pérez una invariable y decidida actitud en favor del mundo indígena como paradigma de la soberanía y de la vida en medio de la naturaleza intocada. Es también autor de una novela de intriga, *El caballero de Rauzán* (1887), entre otras como *Carlota Corday* (1881), *El caballero de la barba negra* (1858) o *Sara* (1883).

El alférez real

La novela histórica, que se contagia del sentido de la aventura en las obras de Walter Scott o Alexandre Dumas, tiene su punto culminante en *El alférez real*, de Eustaquio Palacios, primera novela y primer novelista colombianos que entran en el cuadro del resto de Hispanoamérica en su modalidad. Nació Palacios en 1830, fue humanista e institutor, actividad en la cual llegó a ser rector del colegio de Santa Librada, en Cali, y a dejar unos *Elementos de literatura española;* en 1878 fundó el periódico *El Ferrocarril*, en el cual divulgó sus ideas políticas y estéticas hasta su muerte, acaecida en 1898.

El alférez real; crónica de Cali en el siglo XVIII (1886) fue compuesta más con la intención de ilustrar la vida de una época que de contar una historia, intención expresada así por su autor en la dedicatoria a Z.F. Lemos: «En ella verás que me he servido de un cuento, puramente fantástico, para describir personajes reales y hechos verdaderos, y las costumbres de esta ciudad en una época determinada; y verás también que he respetado los datos de la tradición en la pintura de los caracteres y en la cronología de los sucesos». La trama sentimental y la intriga de *El alférez* hacen parte de una de las más antiguas variantes novelescas, la imposibilidad del amor por la desigualdad de condición social, que al final se deshace y todo se convierte en dicha. Manuel Caycedo, alférez de Cali y personaje que corresponde a la historia real, vive en la hacienda de Cañasgordas, no lejos de la ciudad. En la hacienda, como protegida del alférez, vive doña Inés de Lara; de ella se enamora Daniel, joven sin posición ni fortuna. Amor imposi-

PROSISTAS DEL ROMANTICISMO

Publicación de *María* 1867

	Nacimiento	Muerte
Manuel Ancízar	1812	1882
Manuel María Madiedo	1815	1888
José Caicedo Rojas	1816	1898
Medardo Rivas	1825	1894
José Manuel Marroquín	1827	1908
José María Samper	1828	1888
José María Vergara y Vergara	1831	1872
Ezequiel Uricoechea	1834	1880
José María Cordovez Moure	1835	1918
Felipe Pérez	1836	1891
Jorge Isaacs	1837	1895

ble en el transcurso de la novela, al final deja de serlo cuando se descubre que Daniel es noble y aun pariente de Inés. El intérprete de los amantes es la lograda figura del padre Escobar.

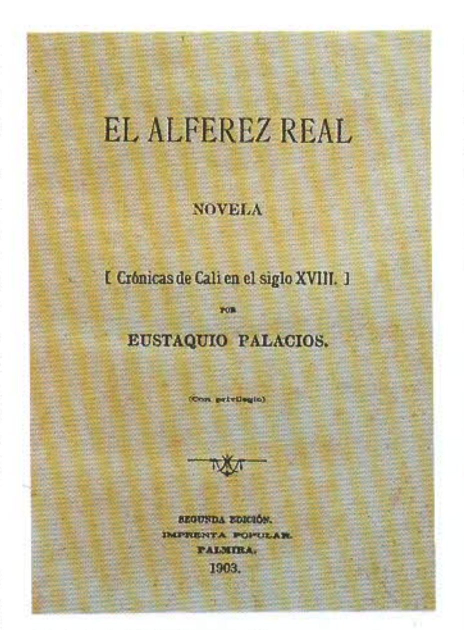
La novela, de ágil composición y rápida acción, transcurre en el contraste de ambientes y seres: plasma las relaciones entre la nobleza y el clero, los señores y los esclavos, el campo y la ciudad, el ambiente palaciego y el rural, la hacienda y el convento, el gabinete de trabajo y la barraca de los esclavos. Es una novela que muestra un siglo XVIII volcado más hacia el pasado que hacia el anticipo de los sucesos del siglo XIX con su cambio de épocas.

Otras novelas históricas

El ciclo de la novela histórica se cierra con obras como *El último rey de los muiscas* (1884), de Jesús Silvestre Rozo (1835-1895), *La novia del Zipa* (1882), de Emilio Antonio Escobar (1857-1885), o *Don Alvaro. Cuadros históricos y novelescos del siglo XVI* (1872), escrita por el poeta José Caicedo Rojas. También Colombia cumplió con su cuota al romanticismo tétrico en las páginas de *La maldición* (1860), del también poeta Manuel María Madiedo, cuyo escenario es la costa atlántica y su telón de fondo las supersticiones de los bogas.

María

María clausura la etapa de la novela romántica. Su autor, Jorge Isaacs, es una de las personalidades más atrayentes de su tiempo, y desplegó una vasta actividad en todos los campos de la cultura, la vida política, la investigación, ciencias como la antropología y la lingüística, la educación y aun la acción militar; personalidad descrita así por María Teresa Cristina en el prólogo a su edición crítica de *María*: «Su autor no fue precisamente el melancólico "Caballero de las lágrimas", estereotipo romántico forjado, tal vez a pesar suyo, por sus más entusiastas admiradores y apologistas, que tiende a confundirlo con el héroe de su novela, sino un hombre de acción; un soñador, ciertamente, pero un soñador que se enfrentó a la realidad y que luchó agónicamente contra las circunstancias adversas. Hombre de multifacética personalidad, representativo como pocos del tempestuoso siglo XIX colombiano, fue hijo de su tiempo». Nació Isaacs en 1837; activo luchador en las guerras civiles, polemista político, viajero, diplomático, hombre de estudio y de negocios, interesado por la vida política nacional, la historia y las culturas indígenas, dejó obras como *La revolución radical en Antioquia* y el *Estudio sobre las tribus indígenas del Magdalena*. Interesado especialmente en la educación, murió en 1895.



Portada de "El alférez real", de Eustaquio Palacios, edición Imprenta Popular de Palmira, 1903. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

María es la evocación de un amor que frustrara la muerte, vivido en el espléndido escenario de la actual hacienda El Paraíso, propiedad de la familia de Efraín, cuyo padre, de regreso de un viaje a Jamaica, trae a María, niña y huérfana. Entonces, se hace María el centro de un hogar y de un mundo enmarcado por las costumbres señoriales y la plenitud y belleza de la naturaleza pródiga, un hogar firmemente asentado en los valores patriarcales y de una comunidad que vive en perfecta aceptación de las jerarquías sociales. Son tres mundos: el de la hacienda, presidido por la figura del padre, que incluye los amigos de la familia; el de los campesinos, cuya existencia está hecha también de dicha y armonía, y, finalmente, el de los esclavos, quienes, en igual aceptación de su estado, mantienen una relación de afecto y deuda con sus amos. De esclavos es la historia de Feliciana, historia que en términos de la técnica novelística es lo que se ha llamado «novela dentro de la novela», con el relato de otro idilio, el de Sinar y Nay, vivido en el Africa misteriosa. Sólo en este relato hay alusión al dolor de la raza negra por su paso de la libertad a la esclavitud, con la salida de la tierra que los viera nacer. Otro romance, que es seguido por el lector con los ojos de Efraín, es el de los campesinos Braulio y Tránsito, parte de un mundo que, no obstante la sencillez y el origen humilde, está igualmente presidido por la armonía y la abundancia.

El relato del idilio de Efraín y María está marcado por varios episodios: las ausencias obligadas de Efraín cuando, en compañía del padre, va a visitar las propiedades cercanas; la enfermedad de María, a raíz de la cual Efraín debe realizar un viaje a Cali, en condiciones adversas (la noche, la crecida del río, etc.) que, si ponen en peligro su vida, sirven también para dar muestra de su valor, como igualmente sucede en la cacería de un tigre que amenaza en las cercanías de la hacienda. La cabeza y la piel del tigre, llevadas a El Paraíso como obsequio al padre, y cuya vista infunde pavor y causa la admiración de todos, realzan ante María el valor y el carácter de Efraín. Están también las anticipaciones del fatal desenlace, los anuncios de la enfermedad de María, que se hacen más intensos con el presagio del vuelo de un ave negra. Pero, de otro lado, están la delicadamente cultivada existencia cotidiana, las horas de conversación o de lectura, de oración e intimidad, la cena y con ella el encuentro de todos en la mesa, la serenidad de las horas pasadas en el salón, las mañanas a las que saludan racimos de flores recién cortadas y todavía húmedas de rocío: las flores tienen su lenguaje y son, en especial, intérpretes del amor de María. Finalmente, Efraín viaja a Inglaterra para cursar estudios superiores; estando en aquel país, recibe la noticia de la gravedad del estado de salud de María, y emprende el viaje de regreso, en el que llega a su clímax la tensión dramática, un viaje que el lector sigue apasionadamente y con el cual hace la travesía de todos los viajeros por Colombia en el siglo XIX.

Teniendo como paradigma a *Pablo y Virginia*, de Bernardin de Saint-Pierre y a *Atala*, de René de Chateaubriand, hay en toda la novela un auténtico despliegue del ritual de la comunicación humana, hecho dentro de una certera espiritualización, de alusiones, tópicos amados, los afectos de un mundo cerrado a todo cuanto no haga parte suya, el valor de los objetos y de la naturaleza cultivada. Novela situada en espacio y tiempo coetáneos, dice de ella Eduardo Ca-

macho Guizado en *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana*: «Por su ascendencia, por su tema, por sus personajes, por su paisaje, *María* es una novela romántica. Sin embargo, es una obra profundamente colombiana. Desde luego, esto último es más importante que su clasificación literaria. *María* tocó fibras vitales del hombre colombiano de la época: sus sentimientos y su paisaje. Es, aunque parezca paradójico a primera vista, una obra realista que refleja con fidelidad un momento histórico concreto. Los colombianos vieron en la novela de Isaacs la comprobación de que su sentir y su ámbito vital podían adquirir universalidad».

María figura, así mismo, en el marco de la novela poemática, y en cuanto a esto hay que decir que en verdad Jorge Isaacs es el iniciador de la prosa poética en Colombia, aparte de que su pensamiento en cuanto creador es profundamente moderno, preludio de una estética futura que se expresa en la convicción de Efraín, según la cual «las grandes bellezas de la creación no pueden a un tiempo ser vistas y cantadas: es necesario que vuelvan al alma empalidecidas por la memoria infiel».

Aunque es abundante y especialmente significativa para la cristalización del espíritu romántico, la novela colombiana del período no siempre o pocas veces alcanza la jerarquía que la sitúe en el paisaje visible de las letras colombianas y aun hispanoamericanas. Mirada en sus características generales, prima en ella lo objetivo sobre lo fantástico, así como el afán de análisis sobre la necesidad de evasión, por lo cual, en todos los casos, el género está contagiado de su más cercana modalidad narrativa, el cuadro de costumbres. La intriga, cuando la hay —pues casi todas se desarrollan en una sola tensión afectiva que se desenvuelve linealmente—, o la aventura y la anécdota, están tomadas del acervo universal, con peripecias trasplantadas de otras novelas, como en el caso de la novela histórica los paradigmas de Scott y Dumas y en la de carácter social los de Victor Hugo y Sue.

El pasado de América, con el Descubrimiento, la Conquista, la Colonia, así como lo precolombino, ofrecía a los novelistas un tesoro de leyendas y de mitos, un acopio de casos que, si bien sirvieron de soporte y escenario a la acción, como sucede con Felipe Pérez, impidieron, por la fuerza misma de su presencia, la creación de destinos y de tipos humanos que los trascendieran. Hasta nosotros, con la salvedad de *María*, no llega ningún personaje cuya figura haya influido en la vida por fuera de la novela.

Se ha dicho que la historia es más fantástica que la literatura, que en la historia se dan sucesos que la imaginación más poderosa no llegaría a inventar, pero no se trata de esos sucesos o de lo fantástico que pueda haber en la realidad, sino de que la novela es la interpretación subjetiva, la dimensión interior, espiritual y afectiva para situar en la historia del espíritu los sucesos del mundo. En este sentido, es indudable que los novelistas colombianos carecieron de la penetración suficiente para recrear lo legendario y mítico, quedándose en la superficie de los hechos.

Esta falta de introspección y de invención tal vez se deba al carácter mimético del colombiano, que hizo y ha hecho de sus obras, según el giro célebre, «eco de ecos, reflejo de reflejos», añadiendo que el carácter nacional parecería ser más dado al cavilar que al fantasear. En la evolución de la novela hay que decir que la fantasía camina de la mano de la poetización, una actitud que define ya a las primeras producciones, como *María Dolores*, en la condición de poema en prosa. Luego viene el afán de Nieto por reconstruir la leyenda, que fracasó porque su autor no estaba auténticamente connaturalizado con ella, y en seguida el ciclo histórico de Felipe Pérez, que tiene más un valor documental que evocador.

Fruto del artificio fue también el espectral mundo de Madiedo, hasta que al final es escrito *El alférez real* (y alejamos, por excepcional, de lo dicho el caso de *María*), que sin salirse de los tópicos del sentimiento y de los materiales inmediatos de la crónica, consigue elaborar un relato que echa raíces en el corazón del lector, acertando verdaderamente en la esencia del género.

Pero la historia del alma romántica en Colombia es resumida e iluminada por una sola obra, *María*, novela inagotable, que irradia en todas direcciones, desde el amor, las aventuras, el cuadro de costumbres y la penetración psicológica, en la presentación de una anécdota y de un mundo que bien había podido iniciarse con la antigua fórmula: «Señores, ¿os placería oír un lindo cuento de amor y de muerte?».

Bibliografía

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

BAYONA POSADA, NICOLÁS. *Panorama de la literatura colombiana*. Bogotá, Librería Colombiana, 1955.

CAMACHO GUIZADO, EDUARDO. *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

CARILLA, EMILIO. *El romanticismo en la América hispana*. Madrid, Gredos, 1958.

CURCIO ALTAMAR, ANTONIO. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

GÓMEZ RESTREPO, ANTONIO. *Historia de la literatura colombiana*, 4 tomos. Bogotá, Ed. Revista Bolívar, 1957.

HOLGUÍN, ANDRÉS. *Antología crítica de la poesía colombiana*, tomo I. Bogotá, Biblioteca del Centenario del Banco de Colombia, 1974.

LAVERDE AMAYA, ISIDORO. *Ojeada históricocrítica sobre los orígenes de la literatura colombiana*. Bogotá, Banco de la República, 1963.

MAYA, RAFAEL. *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*. Bogotá, Librería Voluntad, 1944.

MAYA, RAFAEL. *La musa romántica en Colombia*. Bogotá, Biblioteca de Autores Colombianos, 1954.

ORTEGA TORRES, JOSÉ JOAQUÍN. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá, Cromos, 1934.

ORTEGA TORRES, JOSÉ JOAQUÍN. *Poesía colombiana*. Bogotá, Librería Colombiana, 1942.

OSPINA, EDUARDO. *El romanticismo*. Bogotá, Biblioteca de Autores Colombianos, 1952.

SCHENK, H.G. *El espíritu de los románticos europeos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

VEGA, FERNANDO DE LA. *Evolución de la lírica en Colombia en el siglo XIX*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981.

VERGARA Y VERGARA, JOSÉ MARÍA. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá, Biblioteca del Banco Popular, 1974.

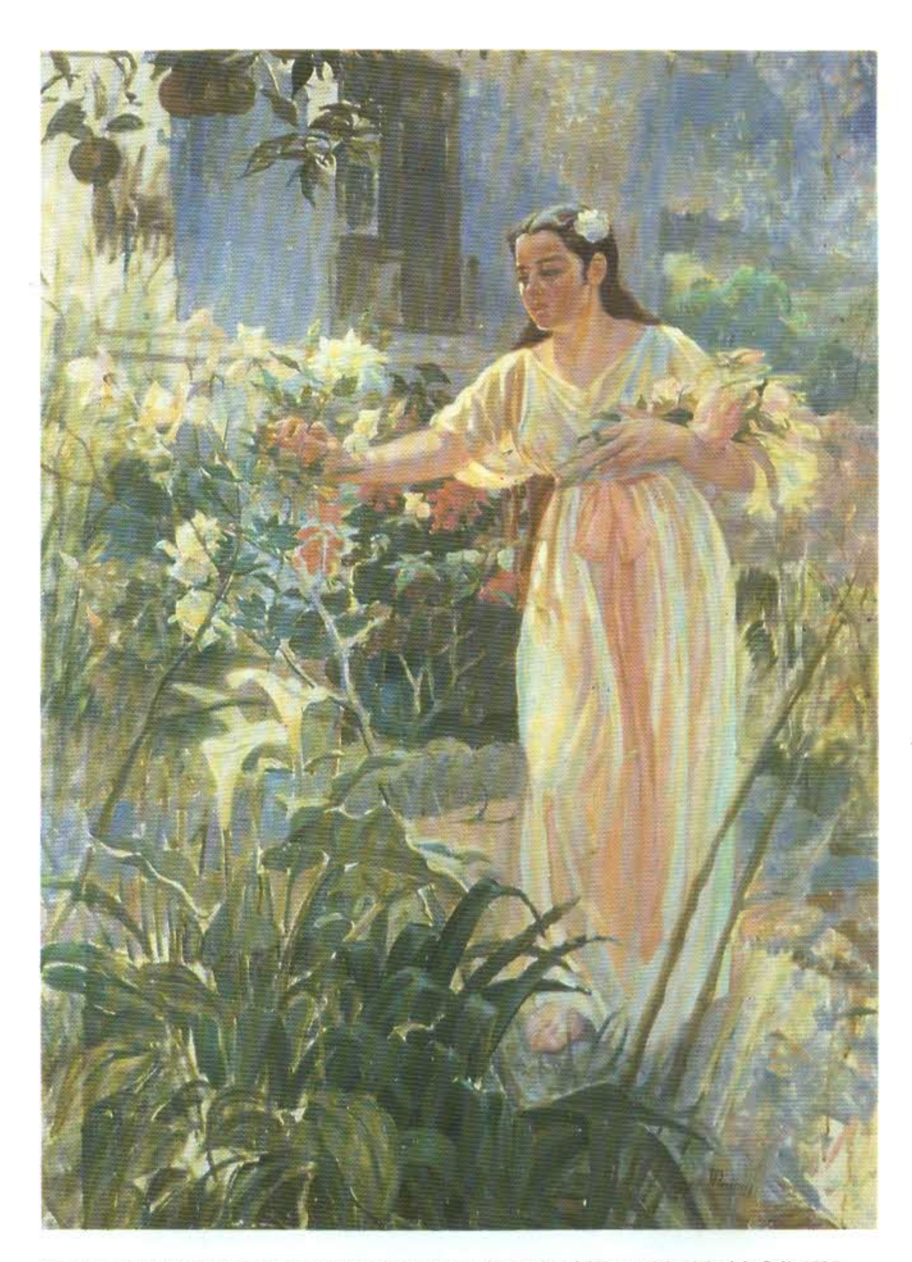
Jorge Isaacs

María Teresa Cristina Z.

Jorge Isaacs (1837-1895), conocido casi exclusivamente como autor de *María*, fue hombre muy versátil y, como tal, uno de los más representativos del siglo XIX colombiano. De su incansable actividad han quedado numerosísimos escritos sobre temas tan diversos como: política, economía, educación, viajes y exploraciones, y etnolingüística, amén de un conspicuo acervo de documentos oficiales. Su obra literaria es más variada y abundante de lo que comúnmente se cree; además de *María*, escribió tres dramas históricos, cerca de doscientos poemas, fragmentos y borradores de una novela histórica inconclusa y dos hermosos textos en prosa poética titulados "Sobre los últimos borradores de un libro" (o "Leyendo *María*") y "La luna en la velada".

MARÍA

Cuando en 1867 apareció en Bogotá la novela romántica tardía de un joven poeta casi desconocido, alcanzó un éxito inmediato tanto en Colombia como en América Latina. Esta primera edición de 800 ejemplares se agotó muy pronto, de manera que dos años después se hizo en Bogotá una segunda. Tuvo una extraordinaria difusión particularmente en México y en Argentina, hasta el punto de alcanzar más de veinte ediciones a lo largo del siglo XIX. Sin lugar a dudas, fue la novela hispanoamericana más editada y leída durante el siglo pasado y sigue siendo, a pesar de los cambios de sensibilidad, una de las novelas más populares en el presente siglo. La crítica literaria también la ha reconocido como la mejor novela romántica de América Latina y le ha otorgado sin discusión el lugar que en la historia literaria corresponde a los clásicos.

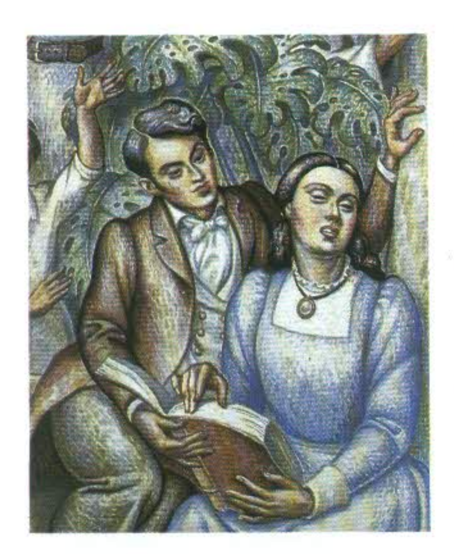


María cogiendo flores. Oleo de Efraim Martínez para la decoración del Teatro Municipal de Cali, 1935. Fotografía de Johnny Rasmussen, Archivo Documental, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

A pesar de su éxito, la suerte editorial de *María* ha sido desafortunada. Las numerosas ediciones y reediciones, aun las más recientes, se han basado por lo general en textos espurios ignorando la última voluntad del autor. Isaacs supervisó personalmente las tres primeras ediciones. Ya para la de 1869 introdujo numerosas correcciones, y en 1891 revisó cuidadosamente el texto de la tercera (1878). Estas últimas correcciones son de tipo estilístico; tienden a suprimir cacofonías y a condensar o a precisar el lenguaje; revelan una clara conciencia artística en la elaboración y revisión de la obra y representan el texto definitivo de la novela que reproduce Donald McGrady (1972) en su edición crítica.

Novela romántica

La obra más acabada y representativa del romanticismo hispanoamericano aparece como un fruto tardío de un movimiento que en Europa había llegado a su plenitud entre los años 1800



Efraín y María. Detalle del mural sobre la literatura hispanoamericana de Luis Alberto Acuña, 1960. Salón de Actos de la Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

y 1830 y que por entonces ya había sido cuestionado y sustituido por movimientos como el parnasianismo y el realismo. En 1857 Gustave Flaubert había publicado *Madame Bovary* y en 1869 publicaría *La educación sentimental* , demoledoras críticas de ciertas actitudes románticas de la generación anterior. Por entonces, también en Colombia el romanticismo había sido desplazado por el costumbrismo.

La vertiente más lírica, personal e individualista de la novela romántica colombiana encuentra su expresión más acabada en *María*. El prerromanticismo y el romanticismo europeos habían desarrollado —al lado de la novela histórica— un tipo de novela centrada en la subjetividad: el idilio, la novela personal y sentimental. La influencia en *María* de *Pablo y Virginia* (1784), de Bernardin de Saint-Pierre, de *Atala* (1801) y *René* (1802), de René de Chateaubriand, y de *Graziella* (1849), de Alphonse de Lamartine, ha sido señalada reiteradamente y estudiada con detenimiento por varios críticos, en particular por Donald McGrady.

Esta novela rica en elementos líricos revela varias características fundamentales del romanticismo aunque substancialmente modificadas. Son éstas: el yo como centro del mundo, la realidad objetiva como proyección de la subjetividad; lo individual en sentido biográfico, es decir, la íntima correspondencia entre la vida y el arte; la valoración del sentimiento, del *pathos*, como cualidad que pertenece a una élite espiritual pero también social y que conlleva una sensibilidad exacerbada que se manifiesta mediante las lágrimas; la melancolía, el estado de ensoñación, el deseo de soledad (no muy marcados en *María*); la felicidad como algo inconseguible o perdido de manera irrecuperable; el tratamiento de la naturaleza; el exotismo (que tiene sus raíces principalmente en *Atala* y *René* y en las *Orientales* (1829) de Victor Hugo), en *María* presente especialmente en el episodio de Nay y Sinar.

Algunos rasgos no románticos

La narración en primera persona convierte a Efraín en el eje del mundo narrado, el cual es representado desde su perspectiva y sensibilidad. Sin embargo, a diferencia del típico héroe romántico, no asume actitudes solipsistas ni es un rebelde contra Dios ni contra la sociedad en que vive. Tampoco hace énfasis excesivo en la subjetividad pues también observa y reproduce la realidad exterior, particularmente la de los pequeños grupos sociales que giran alrededor de la hacienda.

En esto se hace evidente la presencia del costumbrismo, movimiento que estaba en su plenitud cuando Isaacs publicó su novela. No debe, pues, sorprender el hecho de que haya dedicado una parte considerable de *María* al color local en escenas como el casamiento de los esclavos, el almuerzo patriarcal en la casa del montañés Braulio, que representa una esfera social distinta de la señorial, la escena con el compadre Custodio. Estos cuadros están integrados al tema central del idilio.

Estructura de la novela

Si algo distingue muy especialmente *María* del conjunto de las novelas colombianas del siglo pasado, además de la calidad de su prosa, es la coherencia en su estructura que se manifiesta en los diversos niveles del texto; en la trabazón de las partes, en paralelismos, simetrías, imágenes o símiles recurrentes. A partir de un argumento muy sencillo, se desarrolla el tema del amor adolescente frustrado por la muerte en un marco natural paradisíaco y en un medio social idealizado. El relato se organiza en 65 capítulos, algunos muy cortos, la mayoría de los cuales constituyen pequeñas escenas; otros son episodios que desarrollan una acción secundaria (historia de María y de sus padres, las cacerías del tigre y del venado, la historia de Nay y Sinar); otros son pequeños cuadros de costumbres. Los capítulos forman una estructura relativamente lineal que, sin embargo, no es meramente aditiva. Estas unidades se entrelazan para formar un todo orgánico, una compleja red de significados que revela una conciencia artística poco usual en el siglo XIX colombiano y latinoamericano.

La novela se estructura sobre el eje de las tres partidas de Efraín; las dos primeras, para Bogotá y Londres, tienen regreso; la tercera y definitiva es sin regreso posible. Recorre un itinerario centrífugo representado en la primera y la última oración: «Era yo niño cuando me alejaron de la casa paterna» y «Estremecido, partí a galope por en medio de la pampa solitaria, cuyo vasto horizonte ennegrecía la noche». Entre el primer regreso y la segunda partida se ubica el mundo de la plenitud del cual no queda sino la nostalgia.

El libro de los recuerdos de Efraín está precedido por un texto relatado por otra instancia narrativa titulado «A los hermanos de Efraín», que establece el tono y el *pathos* de la narración. La obra se inicia desde la perspectiva de la muerte. La primera información que recibe el lector acerca de la heroína es la de que fue amada y ha muerto. Este texto busca, como función específica de la novela, agudizar la sensibilidad, invitar al llanto. Sus destinatarios, los «caros amigos» y «hermanos» espirituales de Efraín, prefiguran la imagen del lector ideal dentro de la obra, el que es capaz de comprender y compartir esa sensibilidad.



Efraín y María en el monumento a Jorge Isaacs, Cali. Sello de correos emitido en 1954.

Las memorias de Efraín constituyen el cuerpo de la novela. Es el relato de los pocos meses de felicidad vivida en la casa paterna al lado de María. Pero es el relato de la felicidad perdida, cargado de premoniciones fúnebres y jalonado de escasas pero significativas alusiones al tiempo posterior, el del exilio, al Efraín que vive desarraigado en un mundo hostil en el cual sólo le queda el recuerdo del mundo idílico y patriarcal que daba sentido a su existencia.

María: idilio

La naturaleza desempeña un papel protagónico en *María*. Como principio filosófico, es la «divina enseñadora» o la madre; frente a ella Efraín presenta una típica ambivalencia romántica. Según las circunstancias del idilio puede ser «la más amorosa de las madres cuando el dolor se ha adueñado de nuestra alma; y si la felicidad nos acaricia, ella nos sonríe»; puede armonizar con el dolor o ser indiferente: «Dos años antes, en una tarde como aquella, que entonces armonizaba con mi felicidad, y ahora era indiferente a mi dolor...». *María* es célebre por las suntuosas descripciones del paisaje del valle del Cauca en una prosa poética y cadenciosa, rica en cromatismos y en imágenes visuales. Estas páginas, que se cuentan entre las más hermosas de la literatura colombiana, lejos de ser virtuosismos de estilo, elementos decorativos o exotismo romántico, representan un paisaje real, aunque idealizado: «Un frondoso y corpulento naranjo agobiado de frutos maduros, formaba pabellón sobre el ancho estanque de canteras bruñidas; sobrenadaban en el agua muchísimas rosas; semejábase a un baño oriental, y estaba perfumado con las flores que en la mañana había recogido María».

Amor y naturaleza son dos temas esencialmente imbricados en la novela. El doble amor de Efraín, por María y por su tierra, se sintetizan en la joven. En *María* la naturaleza vive y palpita en el corazón de los amantes. Es representada según la convención romántica de la «falacia patética» que la convierte en una prolongación del personaje, en un estado de ánimo. Según éste puede ser apacible o turbulenta, amable y hostil. El paisaje se humaniza.

Cuando Efraín se entera de la enfermedad de María, el aura amable se convierte en el «cielo impetuoso» que columpia los sauces y se *rasga* entre los naranjos; «relámpagos débiles» iluminan «el fondo *tenebroso* del valle; el trueno retumba, la lluvia le *azota* las sienes; «las rosas de la ventana *temblaban*» por los rigores del «tempestuoso viento»; en ese momento «una ráfaga apagó de súbito la lámpara». Todo se transforma en una «naturaleza sollozante». De regreso de Londres, cuando María ya ha muerto, por el Dagua arriba, Efraín contempla una naturaleza fúnebre: «los rayos lívidos del sol», la luna aparece «bajo las negras nubes» y baña las selvas, los manglares y la mar «con resplandores trémulos y rojizos, como los que esparcen los blandones de un féretro sobre el pavimento de mármol y los muros de una sala mortuoria».

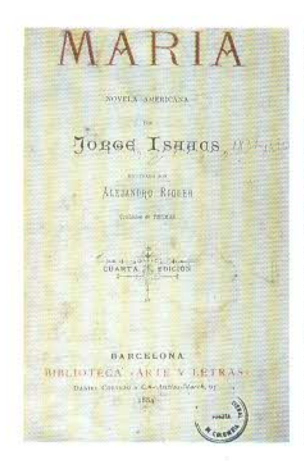


Portada de la 6ª edición de "María", de Jorge Isaacs. Madrid, Editorial Mateu, 1899. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Existe una íntima relación entre el paisaje y la protagonista. La naturaleza es parte esencial de María y María está en la naturaleza. Esta doble relación se representa por medio de imágenes, principalmente símiles: la voz de María producía «por el incomparable susurro de sus eses, algo parecido al ruido que formaban las palomas y azulejos al despertar en los follajes de los naranjos y madroños del huerto»; «Una tarde [...] bella como María, bella y transitoria como fue ésta para mí...». Particular atención reciben los vestidos de María: su falda de muselina o de gasa negra «parecía formada de espumas» o de nubes, o «susurraba como las brisas de la noche en los rosales de mi ventana».

La naturaleza no sólo desempeña el papel de mediadora, pues la pareja comunica su amor a través del lenguaje simbólico de las flores (rosas, azucenas), sino que se empapa de erotismo. Efraín, al internarse en la montaña la halla «fresca y temblorosa bajo las caricias de las últimas auras de la noche»; por su parte, María le escribe a Efraín: «Ahora mismo las ramas florecidas de los rosales de tu ventana entran como a buscarte y tiemblan al abrazarlas yo diciéndoles que volverás». Los ramajes se entrelazan, el viento suspira, la voz de María es más dulce que el arrullo de las palomas amorosas.

Uno de los elementos simbólicos más evidentes pertenece al mundo natural: es el ave negra, premonición fatídica de la desdicha y de la muerte,







Portada e ilustración de Alejandro Riquer grabada por Thomas para la 4ª edición de "María" (Barcelona, Daniel Cortezo, 1884) y portada de la edición autorizada por David Isaacs, hijo del autor (Bogotá, Camacho Roldán y Tamayo, 1922). Biblioteca Nacional y Luis Angel Arango, Bogotá.






Ilustraciones de Marta Ribas para "María", Barcelona, Montaner y Simón [1944]. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

que jalona los momentos cruciales del idilio. Sus apariciones tienen como preludio una naturaleza que se va tornando lúgubre y están asociadas con el motivo simbólico de la luz que se apaga. La primera ocurre la noche en que Efraín tiene conocimiento de la enfermedad incurable de María. El ave roza su frente y apaga la luz. Hasta ese momento, la naturaleza había sido apacible, apenas con algunos rasgos de melancolía, pero de pronto se conmueve y se vuelve sombría, retumban los truenos, el río está crecido durante la cabalgata nocturna en busca del médico. El ave se aparece por segunda vez a María, a la misma hora en que Efraín y su padre leen la «carta malhadada» que anuncia la amenaza de ruina económica. Su tercera aparición ocurre cuando los amantes intercambian las sortijas y en esta oportunidad es vista por ambos. Reaparece por última vez sobre la tumba de María.

Historias correlativas

La historia de amor de Efraín y María se desdobla, tiene su correlato estructural en otras cinco parejas que cumplen una función paralela, por semejanza y por oposición. Son las formadas por Tránsito y Braulio, Nay y Sinar, Carlos y María, Emigdio y la ñapanga y Salomé y Tiburcio. A éstas hay que añadir el romance frustrado de la pareja literaria formada por Atala y Chactas que prefigura el desenlace fatal de la pareja de protagonistas. Estas diversas historias de amor establecen entre sí una red de relaciones que amplía significados. De éstas, las que tienen mayor desarrollo y desempeñan un papel de mayor relieve son las dos primeras.

A manera de contrapunto y basada en el principio del contraste, se desarrolla a lo largo de toda la novela el romance de Tránsito y Braulio, los campesinos montañeses. Al igual que Efraín y María, son primos. Los momentos culminantes de su amor corresponden aproximadamente a los de los protagonistas, quienes mantienen con ellos estrecha amistad, son los padrinos de su matrimonio, que se celebra cuando ya es inminente el viaje a Londres y la separación de los amantes. Su primogénito nace poco antes de la muerte de María y luego del traslado de la familia de Efraín a Cali, habitan la casa de la sierra.

La historia de Nay y Sinar es relatada de manera continua y concentrada en unos cuantos capítulos. Ha sido tachada con frecuencia como un episodio de procedencia literaria «del mal gusto romántico», como interpolación de un cuento exótico que rompe la unidad de la novela. Feliciana, el aya de María, es el personaje puente que enlaza las dos historias. Su muerte próxima es la ocasión para que Efraín relate la historia que, referida por ella «con rústico y patético lenguaje, entretuvo algunas veces veladas de mi infancia». La historia amorosa de la princesa africana está íntimamente entretejida con la de Efraín y María. Aquí también son múltiples las correlaciones. Además del desenlace infeliz de sus amores, la muerte de Feliciana preludia la de María; en el entierro de ésta se menciona el de Nay. Las dos parejas comparten la alta posición social aunque con una cierta desnivelación, pues Sinar es reducido a esclavitud y María es adoptada; ambas parejas conviven en la misma casa y obtienen el consentimiento de los padres; ambas heroínas son extranjeras que mueren lejos de su patria; ambas se convierten al cristianismo: Ester se llamará María y Nay se llamará Feliciana; igualmente, la separación de ambas parejas ocurre por mar y Efraín narra la historia de Nay poco antes de partir. Otros detalles, como los celos de Nay hacia las mujeres europeas, corresponden a los de María hacia las bogotanas; el río Guambia remite al Sabaletas. En general, es semejante el tratamiento de temas como la naturaleza, la religión y el amor.

Las parejas mencionadas conforman dos grupos: el de los amores que tienen un desarrollo negativo que se resuelve en la frustración (Efraín-María, Nay-Sinar, Atala-Chactas, Carlos-María) y el de los amores que tienen un desarrollo positivo que se resuelve en la unión (Braulio-Tránsito, Emigdio-ñapanga, Tiburcio-Salomé). Estos dos grupos coinciden con sectores sociales. Mientras que la sociedad señorial genera romances frustrados, los grupos sociales intermedios o populares de la pequeña y media propiedad rural generan romances logrados.

Significación histórica

El espacio de la novela está perfectamente definido mas no así el tiempo. Sin embargo, éste puede determinarse con relativa exactitud, puesto que la acción es anterior a 1851, año de la abolición de la esclavitud en la Nueva Granada. *María* es la idealización nostálgica de un edén perdido. La novela nos presenta una sociedad señorial y patriarcal relativamente armónica, en la que en apariencia no hay fisuras. Es una sociedad esclavista en la que el amo es justo y bon-

dadoso, en la que el conflicto está relegado a la periferia del texto. Los elementos de conflicto son la enfermedad que lleva a la muerte a María y, en segundo plano, la enfermedad del padre derivada de una crisis económica que no tiene desarrollo en el mundo narrado pero a la cual hace alusión el Efraín narrador y que lo lleva a exclamar: «¡Extraños habitan hoy la casa de mis padres!».

María ha sido interpretada (Gustavo Mejía, en su edición de *María*) como la respuesta ideológica del sector latifundista-esclavista en declinación que sufre un proceso de decadencia debido a la liberación de los esclavos y a los embates del sector comercial y de las clases medias del campo. Por esta razón el mundo narrado adquiere sentido desde la nostalgia.

Si *María* está viva es porque el lector moderno, de alguna manera, aún puede reconocerse en ella. Se destaca del conjunto de la novela colombiana del siglo XIX porque no presenta los defectos comunes a la literatura de esta época: no es imitación servil de modelos, temas y estilos europeos; supera el documentalismo y realiza valores estéticos: su prosa esmerada y rítmica, la habilidad en el manejo de los procedimientos narrativos, el sabio uso del diálogo, la acertada caracterización de los personajes, hacen de ella una obra profundamente arraigada en la tradición literaria y cultural colombiana. Por otra parte, se funda en una estética que preludia la de una nueva época, el modernismo: «Las grandes bellezas de la creación no pueden a un tiempo ser vistas y cantadas: es necesario que vuelvan al alma, empalidecidas por la memoria infiel». *María* perdura sobre todo por los valores estéticos que realiza.



La caza del tigre. Dibujo de Alejandro Riquer grabado al zinc por Thomas, para la 4ª edición de "María", Barcelona 1884.

Otros proyectos narrativos de Isaacs

Después de la publicación de *María*, Isaacs siempre soñó con la elaboración de otra obra muy diversa, que la complementara. La primera información acerca de ésta, que debía titularse *Camilo*, data de 1869. No volvemos a encontrar referencias a ella durante años; retomó la antigua idea en 1881 y al final de su vida.

Con el tiempo, lo que inicialmente debía ser una novela se convirtió en una ambiciosa trilogía sobre la historia del Gran Cauca, desde las guerras de independencia hasta 1854, y que debía estar formada por las novelas tituladas: *Fania, Camilo (o Alma negra) y Soledad*.

En 1893 y a comienzos de 1894, a pesar de los quebrantos de salud, en su retiro de Ibagué trabaja con ahínco en su magno propósito. Impedido de viajar personalmente a Buga, escribía a Luciano Rivera y a Leonardo Tascón solicitándoles una serie de informaciones muy precisas sobre modernismos y arcaísmos del lenguaje popular en el Cauca, acerca de costumbres y usanzas de los años 1810 a 1830: descripciones de trajes que usaban las diversas clases sociales; pormenores y fechas, particularmente acerca de la llegada del Libertador a Buga en 1822 y 1827, del general José María Cabal y de otros próceres; detalles acerca de la historia local de Buga y de una gran variedad de tópicos de la historia menuda. Con apremio le solicita a Leonardo Tascón que hable con los ancianos de mejor memoria y que, lápiz en mano, anote todo. Le advierte: «Cuide de todo como si se tratase de recoger granos de oro».

Fania y *Camilo* ilustran sus convicciones acerca de la historia reciente de Colombia y del Cauca, que encarna en sus personajes poniendo de relieve fatales errores: «He estudiado mucho [...] lo que actualmente sucede en el Cauca, y no es irremediable, nunca lo creeré: la demagogia y el ultramontanismo, cada cual a su turno, han sido los azotes de esos pueblos; el desaliento del presente, caso de que se prolongara sería fatal. La lucha empezó desde 1831, o muy poco antes, y en ella, con treguas cortísimas, algunas de marasmos, van trascurridos 62 años. ¿Qué había de suceder en un país cuya primera necesidad fue educar para la república y la industria la clase proletaria, mezcla de raza africana, europea e indígena? Libertad e ignorancia suman barbarie. Los fundadores de la república nada tenían de antropólogos. La sociología no era aún ciencia conocida: edificaron sobre escombros de servidumbre y a la luz de las batallas. De los herederos de su labor gigante, unos quisieron ser únicos dueños de ella en nombre de la libertad, otros en nombre de Dios; ninguno en nombre del Cristo, verdadero apóstol y maestro de los oprimidos, de los sedientos de justicia, de las democracias. Invocaban los derechos del hombre para hacer mártires: a Dios para hacer esclavos». A Jorge Roa le escribe solicitándole libros que le son necesarios para retocar y complementar el plan de *Alma negra:* biografías, documentos y memorias. El tipo de







Ilustraciones de Camilo Isaza en la edición de "María" editada por Carvajal, Cali, 1965. Biblioteca Nacional, Bogotá.

preguntas que formula y los juicios que expresa acerca de la historia de Colombia, permiten que nos formemos una idea acerca del argumento y enfoque de las novelas.

A comienzos de noviembre de 1893 parece que no tenía muy clara aún la delimitación entre *Fania* y *Camilo*. En una carta acéfala del 30 de noviembre de 1893, dirigida probablemente a Rafael Uribe Uribe, explicita mayormente el plan de su trilogía y la síntesis de su «primordial pensamiento»: los libertadores, a pesar de sus hazañas, fueron políticos inexpertos, las ambiciones bastardas y la ignorancia entorpecieron su obra, que quedó inconclusa; el rey de España estaba vencido pero el rey de Roma, no. En 1854, derrotada la dictadura, vino la tregua, el espacio para la meditación que no se aprovechó. Es preciso no volver a cometer tan craso y criminal error, «De lo contrario, todos los hijos buenos de este país aparecemos como horda de feroces cretinos».

Fania y *Alma negra* serán novelas de escuela realista. La acción de estas novelas abarca desde 1822 hasta 1854. Mientras *Fania* exalta «la Colombia gigante en el apogeo de su gloria» y deplora «el ocaso de Bolívar» y de otros héroes, *Alma negra* sintetiza las guerras fratricidas que culminan con la consolidación de la patria: «es la noche, la insania», la patria en tinieblas. Su acción comienza en 1849 y termina en 1854, en días de esperanza. *Soledad*, postrera de la serie, es un estudio de las costumbres de Antioquia. En ella debían reaparecer algunos personajes de *María*, los colonos antioqueños Lucía, Braulio, Tránsito, José y Luisa, «en su mismo carácter».

Isaacs confía en que su obra será igual o superior a *María*. A pesar de su presente penuria económica no puede dejar de soñar con el espejismo de la ambicionada riqueza: tiene puestas algunas esperanzas en que sus trabajos literarios lo sacarán de la pobreza. Desafortunadamente, la magna tarea quedó en borrador. El autor de *María* no logró superar la visión subjetiva del mundo de su obra maestra. De este ambicioso plan sólo quedan los seis capítulos de *Camilo*, publicados por primera vez en 1937, el fragmento del capítulo inicial de *Fania*, y algunos borradores inéditos.

Los capítulos de *Camilo* no prometen realizar estéticamente lo que logró en su única novela. Isaacs no se desenvuelve tan airosamente en la narración omnisciente en tercera persona como en la narración en primera persona que maneja de manera magistral en *María*.

María
Jorge Isaacs

Esta novela romántica relata la pasión amorosa de María, joven huérfana, acogida por una rica familia de colonos, en cuyo seno vive, compartiendo con Emma y Efraín, hijos de sus protectores, el cariño de éstos, junto a los que tiene una vida fácil y patriarcal, cuyos únicos goces los constituyen la contemplación del paisaje y las labores femeninas. En este ambiente, el alma poderosa de María reclama para sí el amor de Efraín, ser en quien concurren todas las fascinaciones a que es sensible el alma femenina educada en el regalo. Efraín es rico, inteligente, apuesto..., pero Efraín no es valeroso. No afronta decididamente la realidad del amor que le ofrece María porque necesita más recibir que dar. Pocos momentos gozan de soledad los amantes y en ellos parecen recrearse siempre más con el temor de la separación que con el goce de la mutua presencia. Así, también María se angustia anticipadamente con la separación que supone el regreso de Efraín a Europa, adonde debe ir a terminar sus estudios. María va preparando su marcha, jalonando, podríamos decir, el camino de su soledad con gestos de despedida. Cambia pruebas de amor, planta un rosal y una mata de azucenas con los que se propone dar al lejano amante constancia de su pasión. María sabe que está enferma. Sabe que su madre murió muy joven atacada de un terrible mal (epilepsia) y ella siente en sí, en su depresión, el germen del mismo mal, cuyos efectos sólo la presencia de Efraín aleja. No es el temor de perderle —ya que están prometidos— lo que angustia a María, sino la conciencia de su propia debilidad. En efecto, María, después de inútiles y angustiadas luchas, sucumbe a su mal, al que no puede sobreponerse. Avisado Efraín, regresa para hallarla ya únicamente presente en los objetos que la rodean. La descripción de este viaje realizado por Efraín es, sin duda, lo mejor de la novela. Un mundo maravilloso y real, de palpitante belleza, desfila ante nuestros ojos. Aunque presente siempre, el recuerdo de María palidece como un sueño ante la vívida realidad de este viaje.

Toda la novela se desarrolla en un clima dulce, tibio, rousseauniano-romántico. La luz es suave, las costumbres sanas y alegres, el paisaje primoroso. Nada hay, excepto el mal de María, desalentador ni de tonos sombríos, y aun este mismo mal está aceptado por ella con una alegre resignación, sin imponer jamás molestias ni proyectar nunca sobre los demás su propia inquietud.

La América de la época colonial es la verdadera protagonista de la novela. Sus costumbres, su suelo, su lenguaje, su fertilidad, la vida de los americanos y la de sus esclavos negros dan al libro trozos tan destacados como la bella y evocadora historia de Nay y Sinar y la tranquila narración, palpitante de vida, de Salomé.

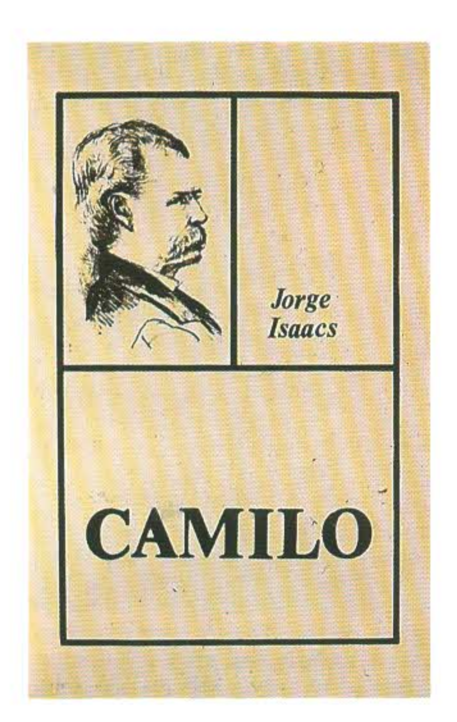
Merecidamente ha calificado Paul Groussac la novela de Jorge Isaacs como poema de América.

ANTONIO ESPINA

ISAACS, POETA

La poesía de Jorge Isaacs es generalmente desconocida; ha sido mal editada y de manera muy parcial. Aunque el autor nunca abandonó la actividad poética a lo largo de toda su vida, y repetidamente y a distancia de años, manifestó su intención de realizar una edición total de su obra, sólo una mínima parte de su producción poética fue publicada en forma de libro. A su muerte, sólo eran accesibles para los lectores sus *Poesías* juveniles en la edición de *El Mosaico* (1864) y los dos extensos poemas de la madurez: *Saulo* (1881) y *La tierra de Córdoba*(1893). Las demás composiciones quedaron dispersas en la prensa o inéditas en sus manuscritos. Después de su muerte (1895) su poesía no corrió mejor suerte. Las diversas publicaciones de las *Poesías* (Jorge Roa, Angel Pola, Baldomero Sanín Cano) no alcanzaron a representar ni siquiera la tercera parte de su producción poética. Los textos publicados están plagados de malas lecturas y de erratas que se van repitiendo de edición en edición. Esta situación perduró inclusive después de la edición de Armando Romero (1967), quien reúne la mayor parte de la poesía de Jorge Isaacs.

Hasta la fecha, las dotes de Isaacs como poeta no han sido reconocidas por los críticos. Hay un consenso entre éstos en que el excelente novelista, es generalmente mal poeta. Una excepción a este tipo de afirmaciones, y no muy bien intencionada, es la que expresa Miguel Antonio Caro en su artículo «El darwinismo y las misiones» sobre el escrito de Isaacs titulado



Portada de "Camilo", novela inconclusa de Jorge Isaacs. Bogotá, Editorial Incunables, 1984. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Estudio sobre las tribus indígenas del Magdalena; dice Caro: «Isaacs es distinguidísimo poeta lírico. Algunas de sus poesías, y sobre todo el canto al río Moro, son verdaderas inspiraciones, que figuran con honor en el parnaso colombiano». Añade que aunque es conocido como novelista, *María* no es una novela y si así lo fuera sería una mala novela.

La mayoría de las valoraciones negativas se basan en un conocimiento muy deficiente de la poesía del autor vallecaucano. Inclusive un especialista como Donald McGrady, afirma que la poesía de Isaacs es muy inferior en calidad a la de su novela por ser prosaica y descriptiva, por ausencia de profundidad y de «sentidos ocultos», porque el interés principal de Isaacs se centra en el contenido y no en la forma, aunque tiene el suficiente mérito de ubicarlo entre los poetas colombianos secundarios.

Aunque puede compartirse el juicio de que la poesía de Isaacs es inferior estéticamente a su célebre novela, y aunque Isaacs no alcanza la altura de José Asunción Silva ni, tal vez, la del mejor Rafael Pombo, después de un estudio atento no se podría con justicia negar que su producción revela méritos suficientes para asignarle un lugar destacado en el panorama literario del siglo XIX colombiano.

Tres épocas de su poesía

Se pueden distinguir varias épocas en la poesía de Isaacs. Hay en ella variaciones temáticas y estilísticas en las que es evidente una evolución en su lenguaje poético, el cual merece ser estudiado en relación con las corrientes literarias predominantes. Los poemas de Isaacs se pueden agrupar por períodos de acuerdo con el tema principal o, como hace McGrady, en autobiográficos, narrativos, líricos y descriptivos, reconociendo que algunas composiciones contienen elementos de dos categorías. Aunque es muy difícil hacer cortes cronológicos radicales, en líneas generales se puede reconocer una primera época que corresponde a los años 1860-1867 (es decir, la poesía anterior y contemporánea a *María*). Esta etapa inicial fue la de mayor producción (más de 90 poemas incluyendo traducciones) aunque, como puede suponerse, no fue la de mejor calidad. Hay una segunda época, de transición, en la que son muy escasas las composiciones. La última época va desde 1874 hasta 1894, fecha en que compone su último poema, titulado "Los inmortales", un año antes de su muerte. De estos últimos veinte años se conocen 73 composiciones, entre las cuales se cuentan largos poemas como *Saulo* y *La tierra de Córdoba*.

Temas

Al comparar entre sí los textos de los poemas contenidos en los manuscritos con las distintas versiones publicadas en la prensa, se hace evidente una característica muy peculiar del trabajo poético de Isaacs: el autor corrige varias veces los textos, no sólo en los manuscritos sino también después de su publicación.

Hay algunos temas persistentes que, con mayor o menor énfasis y frecuencia, recorren toda la poesía de



Jorge Isaacs. Fotografía de Demetrio Paredes, 1867. Colección Félix Tisnés, Bogotá.

Isaacs. La naturaleza es un espléndido paisaje en sus poemas que llevan títulos de ríos amados del Cauca y de Antioquia, como el famoso "Río Moro", "Nima", "El Cauca"; o en los dedicados a las flores como "Los lirios". En su rico cromatismo, son poemas más evocadores que descriptivos: traen recuerdos de las horas felices de la infancia en los que los elementos naturales sirven a veces de término de parangón simbólico para una ingenua reflexión filosófica acerca de la vida humana ("Río Moro", la estrofa final de "Los lirios"). Nunca en Isaacs funciona la naturaleza como un simple elemento decorativo. Adquiere significado filo-







Manuscritos de Jorge Isaacs: portada de "Poesías" (1880) y los poemas "Río Moro", "Memorias suyas" y "Mayo" (1860 y 1861). Biblioteca Nacional, Bogotá.

sófico o mítico. En los poemas de la madurez asoma una concepción panteísta emparentada con la masónica de Dios como el Gran Arquitecto. Al igual que en *María*, establece múltiples relaciones entre los elementos naturales y la mujer amada, que van desde el símil hasta la íntima unión o fusión con ella.

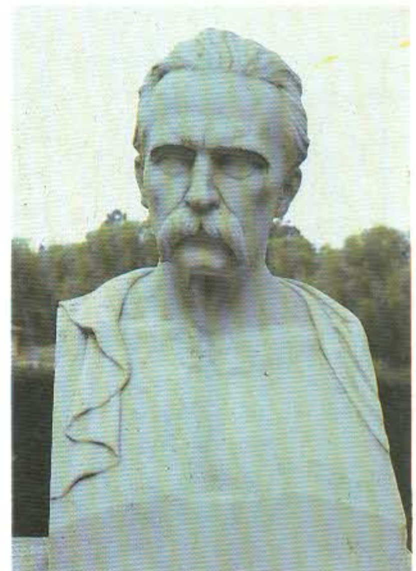
Hay un conjunto significativo de poemas de tema y tono más domésticos en la primera etapa ("La mañana del abuelo", "El turpial", "El gorrión", "Mayo", "El niño Dios", "El primer beso", "La huérfana", "El esclavo Pedro", "El rey Ulises", "Clementina") y de tono más nostálgico y reflexivo en la segunda ("Adormeciendo a David", "A mi hija Clementina", "El viejo soldado"). Como en *María*, la nostalgia de la casa paterna se asocia con la nostalgia del edén perdido y de la patria perdida, del destierro, temas éstos muy románticos, muy acordes con el origen de Isaacs y su arraigada sensibilidad hebrea.

El amor en diversas manifestaciones abarca los afectos familiares: amor conyugal, como en los poemas a Felisa o a Selfia (anagrama de Felisa), amor paterno, amor filial. El amor-pasión llega a su punto culminante en "Zoraida" y en *Saulo*.

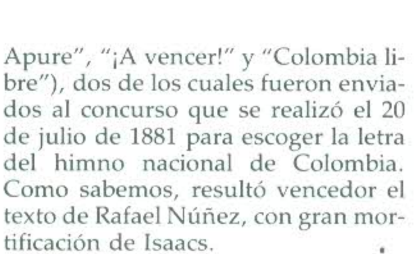
Hay un grupo importante de poemas patrióticos dedicados a Colombia y a sus próceres: José Antonio Ricaurte, Francisco José de Caldas, Simón Bolívar, José Antonio Páez; dentro de esta temática compuso tres himnos de guerra de tema heroico ("Ya de



Jorge Isaacs.
Fotografía de Demetrio Paredes.
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

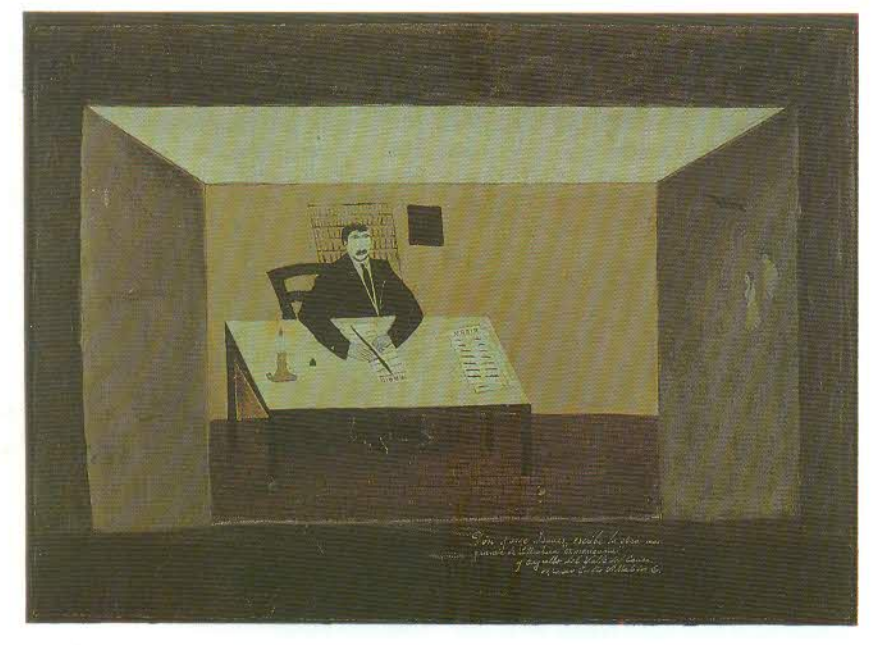


Jorge Isaacs.
Instituto Caro y Cuervo. Hacienda Yerbabuena.



Apure", "¡A vencer!" y "Colombia libre"), dos de los cuales fueron enviados al concurso que se realizó el 20 de julio de 1881 para escoger la letra del himno nacional de Colombia. Como sabemos, resultó vencedor el texto de Rafael Núñez, con gran mortificación de Isaacs.

Relacionado con el tema de la patria, está el de las guerras civiles y fratricidas que da origen a unos quince poemas ("Voy a partir", "Soneto a mi patria", "La muerte del sargento", "La vuelta del recluta", "El desertor en campaña", "El cabo Muñoz", "Los parias", "La voluntaria", "La muerte del desertor", "La tumba del soldado", "La agonía del héroe", "Después de la victoria", "Borradores de campaña" que fue compuesto a raíz de la batalla de Los Chancos). A excepción de "La reina del campamento", de tono jocoso, que tiene como protagonista a la figura típica de la soldadesca, el personaje central de casi todos estos poemas es el soldado: su partida de la casa, su regreso a un mundo que se ha desintegrado, o su muerte en el campo de batalla; aunque de tono y estilo muy diversos, los demás presentan situaciones que expresan una protesta contra el absurdo de la guerra y aun de las victorias.



Jorge Isaacs escribe la "María". Oleo de Marco Tulio Villalobos E. Colección Enrique Grau, Bogotá.

La poesía de Isaacs es, especialmente en la primera época, sencilla y espontánea. Manifiesta una marcada predilección por temas y formas de la tradición popular; también por los poemas narrativos, largos romances en los que se relatan historias de amor de final infeliz con abundante uso del diálogo, como "La montañera", "Teresa", "Martina y Jacinto" o "La aldeana infiel", en los cuales está presente el elemento costumbrista.

Isaacs escribe sus primeros versos en un momento en que ya se ha afirmado la literatura costumbrista en prosa. Los otros géneros literarios no pueden sustraerse a esta avasallante influencia. Algunos de sus primeros

poemas pertenecen por entero a esta modalidad ("La cosechera", "De Antioquia a Medellín", "El arriero").

Rasgos estilísticos

Isaacs no fue innovador en el metro; a veces muestra cierta inseguridad que deriva de sus escasos estudios formales, como puede verse en una carta dirigida a Antonio José Restrepo (del 13 de julio de 1893) a propósito de la edición que estaba preparando *El Espectador* de "Tierra de Córdoba". Sus metros y sus formas de composición son las tradicionales. El soneto de factura clásica es su forma de composición fija preferida, pues llega a representar la cuarta parte de su producción. Incluso algunos poemas están formados por varios sonetos. La otra forma predilecta en la primera época y que abandona casi del todo en la segunda es el romance, en su forma canónica octosilábica, pero también, en ocasiones, en la forma del romancillo (hexasilábico) o del romance de arte mayor (endecasílabo). Sus romances se caracterizan por ser más narrativos que líricos y por la forma dialogada que asumen con frecuencia.

Entre las formas estróficas que le ofrece el repertorio de la poesía en lengua española prefiere en la época de juventud las de arte menor: en primer lugar, la seguidilla compuesta en poemas lírico-narrativos ("Los ojos pardos", "El turpial", "Mayo", "Felisa", "El primer beso", "Tu imagen de María", "La voluntaria"). Le siguen en importancia los cuartetos de arte mayor (dodecasílabos, alejandrinos y mixtos), las cuartetas de arte menor y las octavas endecasílabas. El tipo de verso preferido es sin lugar a dudas el de arte menor en la poesía juvenil: el octosílabo principalmente, y el heptasílabo alternado con el pentasílabo; en la poesía de madurez el endecasílabo solo o alternado con heptasílabos. Utiliza muy poco el dodecasílabo y el alejandrino; ocasionalmente recurre al decasílabo anapéstico muy usado por el romanticismo. Este tipo de verso lo utiliza de manera sistemática y coherente en dos de sus tres poemas titulados «Himno de guerra colombiano».

En la rima es clara su preferencia por la asonante frente a la consonante, con excepción, obviamente, del soneto. Se nota también una marcada tendencia a la rima asonante aguda, muy utilizada por el romanticismo de lengua española. En la poesía de la primera etapa se encuentra también el uso de estribillos ("La aldeana infiel" o "La montañera").

En la poesía del segundo período se percibe un notorio cambio de tono. Después del infortunado negocio de Guayabonegro y sobre todo después de la abortada revolución radical que acaudilló en Antioquia, aunque encontramos todavía algunos poemas humorísticos, el tono risueño desaparece casi del todo y el nostálgico se tiñe de amargura. Su poesía se vuelve más reflexiva, más desilusionada. En algunas composiciones asume el tono airado del profeta bíblico que lanza invectivas contra la corrupción y decadencia de sus contemporáneos, tal es el caso de "¡Estote liberi!". Aparecen con frecuencia citas, epígrafes e imágenes bíblicos, asociaciones entre judaísmo y cristianismo. Sin embargo, no deja de perseguir el sueño de la gloria, de la fama. Con frecuencia, el poeta se convierte en un tema de su poesía.

Esta segunda época se caracteriza así mismo por un uso más reducido y más libre de la rima, que no aparece en disposición regular en la estrofa; el esquema tradicional de la estrofa tiende a desaparecer para ser sustituido por períodos rítmicos menos codificados, más complejos y de desigual duración, característicos del lenguaje poético moderno. Esto podemos observarlo en dos de sus mejores composiciones: la elegía titulada "Elvira Silva" y la ambiciosa composición inconclusa, *Saulo* (1881), de la cual no publicó sino el Canto I, formado por treinta poemas.

Saulo

Saulo es un poema amoroso, entre los más apasionados de la poesía colombiana. Una pareja de amantes navega por el océano Pacífico: Saulo, el poeta, el genio infortunado, y Olga, que lo ha abandonado todo para seguirlo: por encima del tiempo y del espacio, su identidad se confunde con la de Heloísa (la amada de Abelardo) y con la de figuras femeninas de la Biblia; es un ser emblemático que representa el amor total: del cuerpo y del espíritu. En palabras de Fernando Charry Lara, *Saulo* es «una de las más hermosas, misteriosas, maltratadas y desconocidas creaciones de la poesía colombiana».

Dramas

El romanticismo introdujo y puso de moda dos géneros nuevos: la novela histórica, iniciada por Walter Scott, y el drama histórico, del cual uno de los primeros y mejores representantes fue Victor Hugo, cuyas obras conoció ciertamente el autor vallecaucano.

El romanticismo fue iconoclasta frente a la idea tradicional de los géneros, que había sido reafirmada por el neoclasicismo. A la tragedia clásica —género dramático de gran antigüedad y prestigio y, por lo tanto, muy codificado, o sea sometido a reglas muy precisas y estrictas— enfrenta un nuevo tipo de concepción teatral, que denomina *drama*, en el cual no se respetan las normas impuestas por una tradición secular.



Secuencia del entierro de María en la película dirigida por Alfredo Del Diestro en 1922. Fotograma publicado por "El Gráfico".



Hacienda "El Paraíso", en el Valle del Cauca, lugar idílico de "María".

El adjetivo *histórico*, yuxtapuesto al nombre genérico, indica que la acción de la obra se desarrolla en épocas pretéritas y que por lo tanto revive sucesos reales; pone en escena a personajes históricos de importancia, los cuales generalmente no funcionan en la obra en calidad de protagonistas, pues se reserva el papel principal para personajes históricos de segundo orden o para personajes imaginarios. El dramaturgo trata de reconstruir la ideología, los valores, el ambiente, con mayores o menores toques de color local o de pintoresquismo, según las características individuales de cada autor. En algunos autores románticos prevalecen los dramas de capa y espada, un teatro de acción más que de introspección, en el cual son raros los análisis psicológicos. Entre los manuscritos de Isaacs que conserva la Biblioteca Nacional se encuentran tres obras dramáticas completas y un texto fragmentario y de dudosa clasificación titulado *"La última noche en Capua"*. Las tres piezas completas son dramas históricos juveniles anteriores a *María*. Son éstas: *Amy Robsart*; *Los Montañeses en Lyon*, titulada inicialmente *María Adrian*, compuesta en 1860 y revisada posteriormente varias veces, de la cual se conservan tres versiones manuscritas, una de ellas, muy parcial; y *Paulina Lamberti*. Isaacs, antes de ser narrador fue autor dramático. Su vocación teatral fue temprana y persistente; se formó seguramente en el Colegio del Espíritu Santo, cuyo fundador y director, Lorenzo María Lleras, autor dramático y traductor de obras de dramaturgos europeos que se representaron en las sesiones solemnes del colegio, estimuló la afición por el drama histórico que es evidente entre los alumnos.

Amy Robsart

Amy Robsart (1859) está ambientado en el siglo XVI durante el reinado de Isabel I de Inglaterra. Se basa en la novela de Walter Scott titulada *Kenilworth* (1821). En él aparecen como personajes centrales figuras históricas como la reina Isabel I de Inglaterra; su favorito Robert Dudley, conde de Leicester; Walter Raleigh, su rival; el conde de Sussex, consejero de la reina. Histórica es igualmente la rivadidad entre los cortesanos por el favor de la soberana.

Al lado de estos personajes y hechos históricos, la trama se anuda en torno a un personaje y a sucesos a todas luces imaginarios: el trágico destino de la bella Amy Robsart, quien ha contraído nupcias en secreto con el conde de Leicester, sin conocer su identidad real, pues se le ha presentado bajo el disfraz de Richard Varney, su caballerizo. Leicester, por temor a caer en desgracia con la reina, le hace jurar a Amy mantener el secreto de su unión. Cuando Raleigh descubre la verdadera condición de Amy, Varney, más ambicioso que su amo, considera necesario que ella perezca. Engaña al conde haciéndole creer que su esposa le ha sido infiel y logra arrancarle la orden de darle muerte. A pesar del arrepentimiento de Leicester y del perdón de la reina, la orden contraria llegará demasiado tarde cuando ya Amy ha muerto despeñada. En este drama algunos personajes están esbozados con acierto. Amy es una figura bastante convencional; es la víctima inocente de la ambición de su esposo y de Richard Varney.

La figura de Isabel está dibujada de manera más compleja. Está bien esbozado, en pocos trazos, su conflicto entre la mujer, que ama a Leicester, y la reina, consciente de que es una debilidad manifestar este sentimiento. Isaacs no acude al fácil recurso del deseo de venganza por parte de la poderosa soberana despechada. Isabel siente compasión y solidaridad femenina hacia su rival, juguete de dos hombres y, en calidad de reina, asume su deber de hacer justicia sin tomar venganza de manera precipitada contra Leicester. Surge así, sin sentimentalismos, una figura femenina de dimensiones humanas que se ve obligada a someter sus sentimientos a la razón de Estado.

Leicester no desempeña el papel del villano; es representado como un ser contradictorio que ama a su esposa pero que vacila en renunciar al ambicioso objetivo de convertirse en consorte de Isabel. Impulsivo, débil y crédulo, juguete de su caballerizo, es capaz alternativamente tanto de decidirse a sacrificar a Amy en aras de su ambición, como de sacrificar su brillante porvenir y levantarse con sus hombres en rebelión contra la soberana. Finalmente se queda sin el trono y sin la esposa.

Los Montañeses en Lyon

Los Montañeses en Lyon se centra en un episodio de la revolución francesa: la resistencia que opusieron, en 1793, los monárquicos a la toma de la ciudad por parte de los Montañeses, es decir, el grupo más exaltado de los asistentes a la Convención que tenía asiento en los bancos más elevados de la Asamblea.

A pesar de las diferencias en cuanto al medio y a las circunstancias, este drama se puede relacionar en varios aspectos con *María*, pues en ambos casos se trata del amor adolescente

de una pareja que ha creído en el mismo hogar y que es truncado por la muerte. Algunos detalles del drama y algunos aspectos de la caracterización de María Adrian recuerdan también la novela.

Entre Luciano, hijo de los condes de Grammont, y María Adrian, una huérfana de origen plebeyo criada en casa de los condes, nace un temprano amor que al ser reconocido recibe la aprobación de los familiares. El día de la batalla decisiva entre monárquicos y republicanos, María está al lado de Luciano disparando el cañón contra los enemigos. Derrotado, Luciano es apresado junto con otros sesenta y cuatro jóvenes de la nobleza que tendrán que morir ametrallados. Sólo Raimundo, antiguo prometido de María y feroz revolucionario puede salvarlo..., a cambio del amor de María. Pero Luciano rehúsa salvarse solo. María quiere morir con su amado y se acusa ante el tribunal que lo ha sentenciado. Mientras espera la ejecución, se presenta Raimundo para salvarla, pero ella lo hiere en el corazón con un puñal, en el mismo momento en que se escucha el estallido de los cañonazos que están acribillando a Luciano y a sus compañeros.

A pesar de las posibilidades dramáticas que ofrecen la acción y el personaje de María y a pesar de las dos versiones que se conservan, éste es el menos logrado de los dramas de Isaacs. Hay ruedas sueltas en la acción y escenas que no tienen desarrollo en la obra. Los personajes son bastante esquemáticos, concebidos según el patrón maniqueo de héroe y villano: Luciano es el joven noble de sangre y de corazón, fiel a su rey, opuesto a su antagonista Raimundo, el plebeyo revolucionario y sanguinario a quien ni siquiera su amor por María logra dignificarlo o encauzarlo hacia una acción noble y generosa.

Paulina Lamberti

Paulina Lamberti, el único drama publicado hasta la fecha, también tiene como tema una historia de amor con desenlace trágico y como fondo un contexto histórico político europeo. La acción se desarrolla en París, hacia 1809, en la época del Primer Imperio. Los personajes centrales son dos parejas a quienes las circunstancias históricas y económicas han acoplado de manera desafortunada: el conde Jacobo de Carignan y Paulina Lamberti, su esposa; el conde Arturo de Valmont y su hermana Mirta. Al lado de estas parejas aparece como personaje crucial el coronel Claudio Lamberti, padre de Paulina, antiguo revolucionario que debe a Napoleón su posición y su fortuna. El enredo amoroso que sirve de soporte a la acción es de tipo muy tradicional: Jacobo de Carignan ama a Mirta, pero principalmente por razones económicas se casa con Paulina, antigua amiga de Mirta; Paulina ama a su esposo pero es rechazada por él; Valmont ama a Paulina pero no es amado por ella; Mirta ama a Jacobo pero es obligada a contraer nupcias con un hombre rico. Esta situación, que podría dar lugar a un drama de enredo, desarrolla en cambio un drama centrado no en la acción, sino en la motivación afectiva de los personajes. El conde Jacobo de Carignan es herido en duelo por su antiguo amigo, el conde Arturo de Valmont, a causa de Mirta. En poder de su enemigo caen unas cartas de los emigrados que lo comprometen en una conspiración para dar muerte a Napoleón Bonaparte, las cuales deben ser recuperadas para que Jacobo no sea sospechoso de traición. Para recuperar estos papeles, Paulina se humilla ante su rival y ante Valmont, y Lamberti está dispuesto a pagar por ellos. Lamberti y las dos mujeres rivales se unen para salvar a Jacobo: Mirta se casará con el «lacayo acaudalado» para comprar su vida, pero Jacobo no acepta este sacrificio. El coronel Lamberti logra que el Emperador lo perdone. Pero cuando entra para entregarle los papeles que él ha comprado, Jacobo ya ha disparado su pistola contra sí mismo y lo encuentra moribundo.

De los tres dramas de Isaacs, *Paulina Lamberti* es el mejor articulado y el que presenta un lenguaje elaborado más cuidadosamente y personajes más complejos; el subfondo político, aunque subordinado al tema amoroso, está mejor dibujado; igualmente, presta mayor atención a algunos aspectos del contexto histórico y social. Isaacs presenta una nobleza arruinada económicamente por la revolución de 1789, pero que puede seguir disfrutando, aunque sea en parte, de su antiguo *status* y privilegios mediante enlaces matrimoniales con los *parvenus*, los nuevos ricos y poderosos que han surgido de la revolución, como el coronel Lamberti.

Esta nobleza conserva muy arraigado su antiguo código de honor pero está sometida a un nuevo «valor», el del dinero. Jacobo de Carignan, amando a Mirta, su par en cuanto a nobleza de sangre, ha contraído nupcias con la plebeya Paulina porque ésta lo amaba, pero principalmente por su riqueza. No tuvo la misma suerte su amigo el conde de Valmont, quien arruinado y lleno de deudas, rechazado por Paulina, impedido por el deseo de venganza de recibir dinero a cambio de los papeles que comprometen a Carignan, sólo puede realizar su venganza y salvarse económi-



Llegada de los restos mortales de Jorge Isaacs a la ciudad de Medellín, en 1905.

camente casando a su hermana con un rico plebeyo. El honor de Jacobo de Carignan, es decir, la conservación de su *status* social, los favores que ha recibido y puede aún recibir de Bonaparte y la eliminación de la sospecha de traición que pesa sobre él, han sido comprados con el dinero de su suegro. Jacobo morirá, pero no morirá deshonrado.

Estructura dramática

En cuanto a la estructura dramática de estas obras, habría que señalar cómo el desenlace trágico de *Paulina Lamberti* no se debe a la concurrencia de circunstancias adversas, a la fatalidad o a las maquinaciones de los enemigos, sino a la voluntad misma del héroe; en *Los Montañeses en Lyon* el desenlace es ocasionado por circunstancias históricas y personales; en *Amy Robsart*, deriva de las maquinaciones de Varney y de la debilidad de Leicester. En *Paulina Lamberti* todas las circunstancias y las actuaciones de los personajes secundarios se conjugan para salvar al protagonista, incluyendo el perdón del Emperador, pero el héroe mismo rechaza la vida haciendo inútil el sacrificio de Mirta.

Isaacs fue crítico con sus dramas juveniles; años después (en 1867) reconoce en María Adrian todos los defectos que puede tener «la hija de una imaginación de 20 años» y en 1884 anota a propósito de *Paulina Lamberti*: «Borrones de muchacho. Habría que hacer todo el drama nuevo, si no es mejor quemarlo».

Señala Rafael Maya que los dramas de Isaacs no tienen más que un valor histórico; no compiten con *María* desde el punto de vista literario y nada añaden a la gloria de su autor. Pero a pesar de las fallas que puedan señalarse, debemos reconocer que dentro de la producción general de la época, la obra de Isaacs es la más atemperada y, posiblemente, una de las mejor escritas, con adecuada técnica teatral, con movimiento escénico interesante y con algunas escenas de relativa intensidad.

La última noche en Capua

Lugar aparte merece *La última noche en Capua*, extraña pieza fragmentaria e inconclusa, escrita en 1881, cuyos primeros dos fragmentos son en forma dialogada y el último en forma narrativa. Los dos primeros presentan una eufórica reunión de cuatro amigos que entre libaciones de champaña, brandy y café, en un medio lujoso que representa a una sociedad refinada y europeizante, y en tono jocoso no exento de crítica social y política, discuten de manera irreverente sobre temas diversos.

El título del texto conlleva un significado simbólico. Remite a los legendarios y proverbiales "ocios capuanos" de Amílcar Barca, el invicto general cartaginés que derrotó por cuatro veces consecutivas a los romanos, cuyo ejército se entregó a una vida de molicie que relajó su disciplina. Capua viene a ser un símbolo de Bogotá como lugar de la molicie, del deleite, de las orgías, de los lujos que relajan las costumbres, en donde una juventud escéptica, descreída, enferma, sin ideales, ansiosa de dineros y de lujos, pasa su tiempo en los garitos, todo lo cual la conduce finalmente al crimen.

A diferencia de los dramas históricos que tratan todos de una temática europea, *La última noche en Capua* tiene por tema la realidad local (bogotana) y hace alusión a sucesos contemporáneos como el crimen de los Alisos, el congreso de 1879 y las exploraciones por la Guajira y la costa atlántica (que emprende Isaacs precisamente a partir de 1881).

Bibliografía

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. Prólogo a: *María*. México, Fondo de Cultura Económica, 1951; reproducido con el título "Isaacs y su romántica *María*", en: *Estudios sobre escritores de América*. Buenos Aires, Editorial Raigal, 1954, pp. 81-107.

ARCINIEGAS, GERMÁN. *Genio y figura de Jorge Isaacs*. Buenos Aires, Eudeba, 1967.

BORGES, JORGE LUIS. "Vindicación de la *María* de Jorge Isaacs". *El Hogar*, Nº 1438 (Buenos Aires, mayo 7 de 1937).

BRUSHWOOD, JOHN. "Codes of Character Definition: Jorge Isaac's *María*". En: *Genteel Barbarism. New Readings of Nineteenth Century Spanish-American Novels*. Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1981.

CARVAJAL, MARIO. *Vida y pasión de Jorge Isaacs*. Manizales, Arturo Zapata, 1937; Santiago de Chile, Ercilla, 1937.

CRISTINA, MARÍA TERESA. "Dos fragmentos inéditos de Jorge Isaacs". *Revista de la Universidad Nacional*, Vol. II, Nº 12 (Bogotá, mayo, 1987), pp. 4-10.

CRISTINA, MARÍA TERESA. (Ed.) *María*. Bogotá, Arango Editores - El Ancora Editores, Bogotá, 1989.

MCGRADY, DONALD. Introducción a: *María*. Textos Hispánicos Modernos, 10. Barcelona, Editorial Labor, 1970.

MCGRADY, DONALD. *Jorge Isaacs*. New York, Twayne Publishers, 1972.

MCGRADY, DONALD. "La poesía de Jorge Isaacs". *Thesaurus*, XIX (Bogotá, 1964), pp. 416-442.

MEJÍA DUQUE, JAIME. *Isaacs y María. El hombre y su novela*. Bogotá, La Carreta, 1979.

MENTON, SEYMOUR. "La estructura dualística de *María*". *Thesaurus*, XXV (Bogotá, 1970), pp. 251-277.

ROMERO LOZANO, ARMANDO. *Jorge Isaacs. Poesías*. Cali, Biblioteca de la Universidad del Valle, 1967.

VELASCO MADRIÑÁN, LUIS CARLOS. *Jorge Isaacs, el caballero de las lágrimas*. Cali, Editorial América, 1942.

VELASCO MADRIÑÁN, LUIS CARLOS. *El explorador Jorge Isaacs*. Cali, Imprenta Departamental, 1967.

ZANETTI, SUSANA. *Jorge Isaacs*. Enciclopedia Literaria, 2. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Costumbrismo

María Teresa Cristina



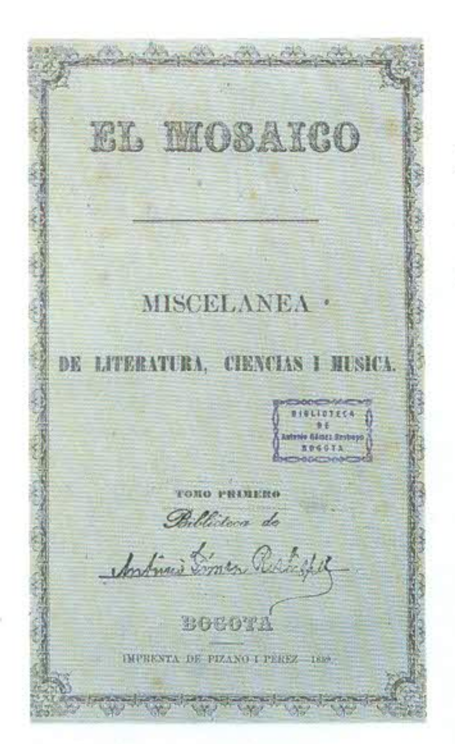
Paseo a los alrededores de Bogotá. Escena costumbrista de Manuel María Paz (acuarela, 1855). Biblioteca Nacional, Bogotá.

El costumbrismo representa una de las primeras, más originales y características expresiones culturales de la tradición literaria colombiana.

El término es de difícil definición, pues en sentido general se refiere a cualquier descripción o pintura de costumbres en una literatura que muestre la vida cotidiana del hombre y la sociedad contemporánea del autor. En esta línea, pueden señalarse, con alguna razón, antecedentes en la tradición literaria española y en la neogranadina de la Colonia (en *El carnero*) y de la Independencia. Sin embargo, el costumbrismo es un fenómeno característico del siglo XIX, que se inicia a mediados de los años cuarenta y se desarrolla durante varias décadas y que, por lo tanto, debe ser comprendido en su momento histórico y en su medio cultural.

El costumbrismo significa una nueva actitud frente a la realidad, que implica, a su vez, una nueva modalidad en su representación literaria. Esta actitud es resultado de un proceso cuyos antecedentes están en la Ilustración: las reformas borbónicas estimularon un tipo de conocimiento, opuesto al tradicional y especulativo, que abrió el camino a una mayor libertad intelectual y a la observación de la realidad, y culminó con la organización de la Expedición Botánica (1783-1817). Este proceso, interrumpido por la Independencia, continuó en la recién nacida república, con la aplicación en la enseñanza superior de las corrientes filosóficas sensualista y utilitarista, con la creación de escuelas normales y profesionales, con la formación de las sociedades de artesanos, y con el afianzamiento a mediados de siglo de las ideas del liberalismo económico y del socialismo utópico.

Todo el conjunto de proyectos estatales, ideas e intereses encontrados, pone de manifiesto la voluntad de construir una nueva realidad nacional en lo político, social y económico. Para ello es imperioso el conocimiento del país en sus diversos aspectos. Con tal fin se organiza la Comisión Corográfica (1850-1859), bajo la dirección de Agustín Codazzi. No se trata de una coincidencia el hecho de que el costumbrismo se afiance durante el mismo tiempo en que esta exploración se desarrolla; ambos obedecen al deseo de conocer la tierra y los orígenes y características socioculturales de su gente. Tampoco debe sorprender que *La peregrinación de Alpha*, de Manuel Ancízar, sea considerada una de las mejores obras del costumbrismo y que la temática de las acuarelas de Carmelo Fernández, Enrique Price, o Manuel María Paz, coincida con la temática del costumbrismo. Encontramos en ellos el mismo interés por los tipos raciales



EL MOSAICO

MISCELANEA

DE LITERATURA, CIENCIAS I MUSICA.

TOMO PRIMERO

BOGOTA

IMPRENTA DE PIZANO I PEREZ — 1859.

Portada del primer tomo de "El Mosaico, Miscelanea de Literatura, Ciencias i Música". Bogotá, Imprenta de Pizano y Pérez, 1859. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

(blanco, indio, mestizo, ñapanga), los tipos sociales, los diversos oficios (cosecheros, estancieros, mineros, arrieros, tejedoras), los trajes, los instrumentos, el paisaje y los monumentos.

COSTUMBRISMO Y PRENSA

El costumbrismo, tanto en España como en América, se expresa en el artículo de costumbres, una forma perfectamente diferenciada, que aparece vinculada a la prensa periódica del siglo XIX. Estos artículos están destinados a la parte amena de un periódico, ese nuevo medio de difusión literaria que permite al escritor dirigirse a un público más amplio, pero que también exige trabajos breves, ligeros y de amena lectura. M. Ucelay afirma que el artículo de costumbres «nace como una consecuencia de la prensa periódica, que lo hace posible» y que, de hecho, sus características formales están determinadas por ésta.

Así, a partir de 1845 se reproducen en la prensa colombiana cuadros de costumbres y notas de viajes de autores españoles como Fernán Caballero, Manuel Bretón de los Herreros, Antonio Gil de Zárate y Juan Eugenio Hartzenbusch, entre otros, que los costumbristas consideran aplicables a las costumbres bogotanas.

En Colombia el desarrollo del costumbrismo es paralelo al desarrollo de la prensa, tanto literaria como noticiosa. Sin duda, ésta desempeñó un papel de primordial importancia tanto en la formación del gusto, como en el fomento y la divulgación del costumbrismo y de la literatura en general.

En la segunda mitad del siglo XIX cobra gran auge la actividad periodística. A partir de los años cuarenta los principales periódicos incorporan, además de la sección "Variedades", la denominada "Folletín", en la que se publican los trabajos literarios tanto de autores nacionales como extranjeros. Uno de los primeros en incorporar esta sección fue *El Día* (1840-1851), a partir de junio de 1845; le siguieron *El Neogranadino* (1848-1857), a partir de julio de 1852, que cuenta entre sus colaboradores con algunos de los principales escritores costumbristas; y *El Suramericano* (1849-1850). Algunos periódicos publican folletos anexos llamados "Semana literaria", como premio a sus suscriptores (*El Neogranadino*, 1848, *El Porvenir*, 1858).

Pero el auge del costumbrismo está vinculado principalmente con el desarrollo de la prensa literaria de finales de los años cincuenta. Con *El Album* (1856-1857) y, particularmente, con la creación de *Biblioteca de Señoritas* (1858-1859) y de *El Mosaico* (1858-1872, con interrupciones), que se funde con el primero, seguidos pocos años después por *El Iris* (1866-1868), *El Hogar* (1868-1870), *El Museo Literario* (1871), *El Rocío* (1872-1875) y otros periódicos literarios de renombre. Estas publicaciones surgen con la intención de impulsar una literatura propia. En el primer editorial de *El Mosaico*, José Joaquín Borda afirma la necesidad de conocer lo propio y de dar a conocer los jóvenes talentos colombianos.

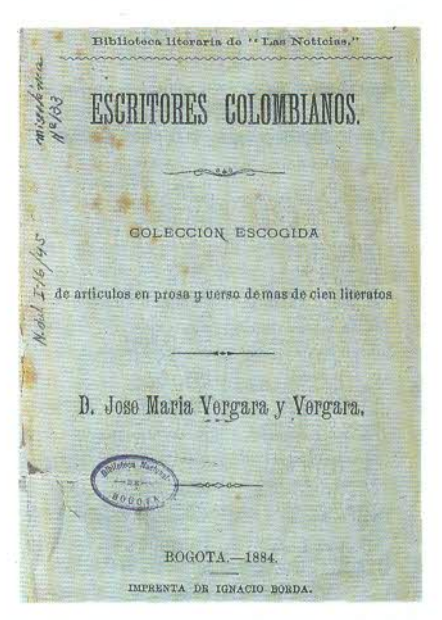
Aunque ya en la prensa de los años cuarenta aparecen artículos de costumbres, el principal órgano difusor del costumbrismo fue *El Mosaico*, fundado en diciembre de 1858 por José María Vergara y Vergara y Eugenio Díaz. *El Mosaico* fue al mismo tiempo el periódico literario más importante del siglo y una tertulia, formada por un grupo bastante homogéneo culturalmente pero políticamente dispar, en la que uno de los temas excluidos era precisamente el de la política, y que se reunía regularmente en la casa de algunos de sus miembros con el fin de tratar temas literarios.

En el grupo de colaboradores de *El Mosaico* y de la *Biblioteca de Señoritas* figuran los nombres de los escritores más ilustres que cultivaron la literatura de costumbres: José Mª Vergara y Vergara, Eugenio Díaz, José Caicedo Rojas, José Joaquín Borda, José David Guarín, José Mª Quijano Otero, José Manuel Marroquín, Salvador Camacho Roldán, Felipe Pérez, Ricardo Carrasquilla, Juan de Dios Restrepo (seudónimo: Emiro Kastos), Rafael y Manuel Pombo, Manuel María Madiedo y Ricardo Silva, entre otros.

COSTUMBRISMO LITERARIO

En América, el costumbrismo literario tuvo especial desarrollo en México y Colombia. Al comienzo, estuvo muy vinculado con el gusto por el color local, presente en narradores europeos del período romántico, como Walter Scott, Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny y otros. Igualmente, y a pesar de la reacción antiespañola de la Independencia y la primera generación radical, que lleva a una decisiva preferencia por los modelos franceses, la literatura de la metrópoli no deja de ejercer influencia.

El costumbrismo latinoamericano y colombiano tiene sus antecedentes más inmediatos en el costumbrismo español de Mariano José de Larra, que asume características de sátira política y de crítica social; de Ramón



Biblioteca literaria de "Las Noticias."

ESCRITORES COLOMBIANOS.

COLECCION ESCOGIDA

de artículos en prosa y verso de mas de cien literatos

D. José María Vergara y Vergara.

BOGOTA.—1884.

IMPRENTA DE IGNACIO BORDA.

Portada de "Escritores colombianos", selección por José María Vergara y Vergara. Bogotá, Imprenta de Ignacio Borda, 1884. Biblioteca Nacional, Bogotá.

de Mesonero Romanos, que observa los rasgos típicos de Madrid; de Serafín Estébanez Calderón, que se centra en Andalucía; y en el teatro de Manuel Bretón de los Herreros y de Ventura de la Vega.

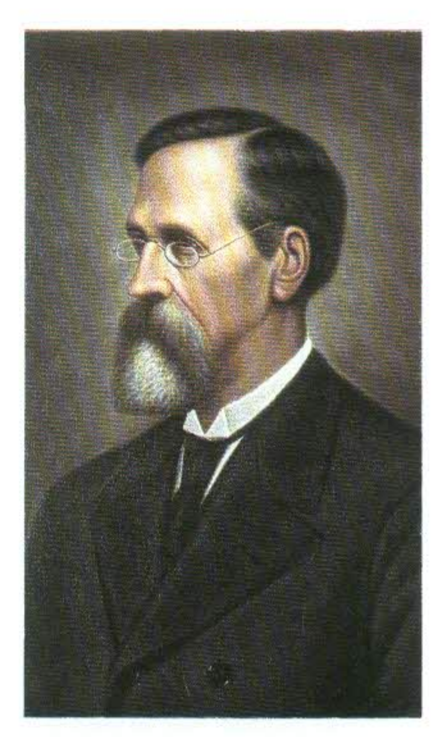
En 1843 aparece en España la obra conjunta de varios autores, titulada *Los españoles pintados por sí mismos*, especie de síntesis de las varias tendencias costumbristas. No es casual entonces que en 1866 José María Vergara y Vergara, al hacer la primera recopilación de cuadros de costumbres, pensara titularla *Los neogranadinos pintados por sí mismos*, título del cual tuvo que desistir, al ser modificado este gentilicio por las circunstancias políticas.

Generalmente el costumbrismo se ubica en España entre 1830 y 1850, coincidiendo con el romanticismo. En Colombia sus comienzos son más tardíos, pero será más persistente. Aquí, romanticismo y costumbrismo no pueden considerarse dos movimientos rigurosa y cronológicamente sucesivos, puesto que se traslapan (encontramos rasgos románticos en los costumbristas y viceversa); sin embargo, parten de una estética y de una visión del mundo que los diferencia en lo esencial. Si el romanticismo hace énfasis en el lirismo, en lo emotivo, en el yo que expresa su interioridad y la proyecta en el mundo objetivo; el costumbrismo rehúye las efusiones líricas, se centra en lo objetivo y en la descripción externa. El *yo* narrador frecuente en los artículos y cuadros es un yo-testigo que observa la realidad. Igualmente, ve lo nacional desde otra perspectiva; prefiere un pasado más cercano y menos idealizado, o el presente.

Algunos críticos e historiadores de la literatura califican el costumbrismo como un género, pero, en realidad, éste abarca varios géneros, característica que lo convierte más en un movimiento, en una actitud frente a la realidad y una manera de verla y representarla.

Cuadro y artículo de costumbres

Inicialmente el costumbrismo se realiza en el cuadro y el artículo de costumbres, denominaciones que por lo general son consideradas equivalentes. Cuadro y artículo coinciden en ser composiciones breves en las que la descripción de tipos, escenas, usos, incidentes, lugares o instituciones de la vida social contemporánea son lo principal; su acción o su trama argumental es escasa o nula; presentan la circunstancia menuda; son con frecuencia de ambiente popular. En sentido amplio, tienen por finalidad la pintura filosófica o moral de la sociedad, en tono humorístico, irónico (a veces sarcástico) o didáctico, y en forma descriptiva o narrativa, pero siempre con el propósito de reformar dicha sociedad y con miras al entretenimiento.



José Manuel Marroquín.
Oleo de Rafael Salas Yepes, 1971.
Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

José Manuel Marroquín, importante autor costumbrista, da una definición del artículo de costumbres tanto descriptiva como normativa. En *Retórica y poética*, Marroquín dice: «[El artículo de costumbres] es la narración de uno o más sucesos de los comunes y ordinarios, hecha en tono ligero, y salpicada de observaciones picantes y de chistes de todo género. De esta narración ha de resultar o una pintura viva y animada de la costumbre de que se trata, o juntamente con esta pintura, la demostración de lo malo o de lo ridículo que haya en ella; mas esta demostración han de hacerla los hechos por sí solos, sin que el autor tenga que introducir reflexiones o disertaciones morales para advertir al lector cuál es la conclusión que debe sacar de lo que ha leído». Pero aunque los mismos escritores del siglo XIX usan las denominaciones artículo o cuadro de costumbres, indiferentemente, conviene distinguir entre los dos términos, puesto que presentan dos modalidades de escritura, cuya diferencia radica tanto en el tema o asunto, como en el procedimiento usado por el escritor.

En el artículo no hay narración de acontecimientos, y si la hay es mínima. No hay acción o caracterización de personajes, y tampoco se desarrolla una anécdota. Se trata, en cambio, de un pequeño ensayo didáctico-expositivo, a veces en tono humorístico, que conlleva consideraciones generales, reflexiones socio-políticas o moralejas. Algunos ejemplos son: "El tiple", de José Caicedo Rojas, que hace el elogio de este instrumento autóctono; "La guitarra", de Manuel Pombo; "La mano" y "Literatura fósil", de José María Samper; "La pluma" y "La ruana", de Eugenio Díaz.

El cuadro de costumbres también es, en mayor o menor grado, descriptivo, didáctico y de tono humorístico, pero relata una anécdota. Presenta una situación o una escena que implica la presencia de varios personajes, hace uso del diálogo, y por lo tanto se acerca al cuento. Puede ser una fusión del ensayo y el cuento.

Aunque en América hispana se considera que el cuento se inicia con el modernismo, en realidad es el costumbrismo el movimiento que sienta las bases de esta forma narrativa. Así, algunos de los mejores cuadros de costumbres pueden considerarse como cuentos, por ejemplo, "Un par de pichones", de Luis Segundo de Silvestre; "Entre usted que se moja" y "Mi primer caballo", de José David Guarín; "Un par de viejos", de José María Vergara y Vergara; "Federico y Cintia" y "María Ticince", de Eugenio Díaz. Igualmente, algunos relatos pueden considerarse novelas cortas, tal es el caso de "Una ronda de don Ventura Ahumada", de Eugenio Díaz.

Características temáticas y formales

Aunque el costumbrismo asume formas muy variadas, presenta constantes en los distintos géneros. En la representación de lo propio regional o nacional, es notoria la predilección por la representación de tipos humanos sociales o raciales: el pepito, el cachaco, el cura, el gamonal, el tinterillo, el petimetre, el maestro de escuela, la ñapanga, la cinturera, el negro o el mulato que ejerce el oficio de boga en el río Magdalena; profesiones u oficios como el carreísta, la ventera, la trapichera, la espulgadora o la ali-

ñadora de tabaco; labores y faenas agrícolas como la trilla del trigo, la siembra, el cultivo del tabaco. Describe bailes locales como el bambuco y el torbellino, contrastándolos con bailes heredados de la tradición española o europea como la contradanza o el vals recién introducido; fiestas populares, particularmente la de San Juan y San Pedro en el Tolima, la de aguinaldos, del Corpus, la corrida de toros; las comidas típicas: el puchero, el chocolate, los pasteles. En la descripción de lugares resultan privilegiados algunos como el Salto del Tequendama, el puente de Icononzo, la fuente de Torca, pero también otros menos conocidos e igualmente pintorescos, como los cojines de Tunja, la cueva de Tuluní en el Tolima, el Hoyo del Viento, cerca de Vélez, y otros lugares de la variada geografía nacional.

En la afirmación de lo propio manifiesta a veces cierta ambivalencia o complejo cultural frente a lo extranjero, heredado de la Colonia y característico de la dependencia cultural. Por ejemplo, en "El tiple", José Caicedo Rojas hace el elogio de este instrumento local, pero desprecia los bailes, aires y atuendos nacionales por considerarlos una caricatura grotesca de los españoles, que sí son auténticos.

El costumbrismo no sólo expresa el deseo de conocerse, sino también de darse a conocer a un público extranjero. En el prólogo al *Museo de cuadros de costumbres, variedades y viajes* (1866), su recopilador, José María Vergara y Vergara, justifica la presencia de «artículos descriptivos de lugares», de la siguiente manera: «Pero es el caso que este libro puede ir a Europa (¿quién tiene en nuestros días suerte tan mezquina que no pueda hacer su viajecito al otro lado del charco?), y como los señores europeos son tan atrasados en cuanto a nuestra historia y nuestra geografía [...] si las figuras humanas que se ven en el vasto cuadro que forma nuestro libro han de servir para dar a los que no nos conocen alguna idea de los que somos y de lo que hemos sido, sería lástima que la pintura careciera de campo y de cielo».

El tema político está en principio excluido de los cuadros de costumbres (aunque no de la novela, como puede observarse en *Olivos y aceitunos todos son unos*, de José María Vergara, y en *Manuela*, de Eugenio Díaz). Sin embargo, este tema se desliza con mucha frecuencia, sobre todo por medio de símiles de tono jocoso, mas no satírico o sarcástico. Por ejemplo: «Porque yo también soy exclusivista como la ley de elecciones de ahora»; «...y apareció la protagonista rosada tan estropeada como un presidente de Sur América» (Eugenio Díaz, "El trilladero del Vínculo").

El lenguaje del costumbrismo es correcto y expresivo. Favorece el registro del habla que corresponde al uso coloquial, los modismos, regionalismos e idiotismos, y la reproducción fiel de formas fonéticas deformadas del habla popular.

El costumbrismo es un movimiento que se expresa en distintos géneros: el teatro, la poesía, la novela y la literatura de viajes, pero también en el campo de otras artes, como la pintura.

Durante el siglo XIX se desarrolla en Colombia, al lado del drama histórico, el teatro costumbrista, que pone en escena tipos y usos locales. Uno






"El bambuco", "Juzgado parroquial de Bogotá", "Músicos populares" y "Tienda de vender chicha", escenas de costumbres por Manuel María Paz, grabadas por orden de la Junta del Centenario de la Independencia en Leipzig, por Víctor Sperling, 1910. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

de sus mejores representantes es José María Samper (1828-1888), con *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna* (1857), pieza en la cual el joven bogotano José María Ponce se inspiró para componer una ópera bufa en dos actos en 1865.

Su influencia marca también la crónica, aun las tardías, como puede verse en las *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (iniciadas en 1901), de José María Cordovez Moure (1835-1918), y en *Escenas de la gleba*, de Fermín de Pimentel y Vargas (pseudónimo del presbítero Rafael Mª Camargo, 1856-1926), en donde retrata a los campesinos de su curato de Tena.

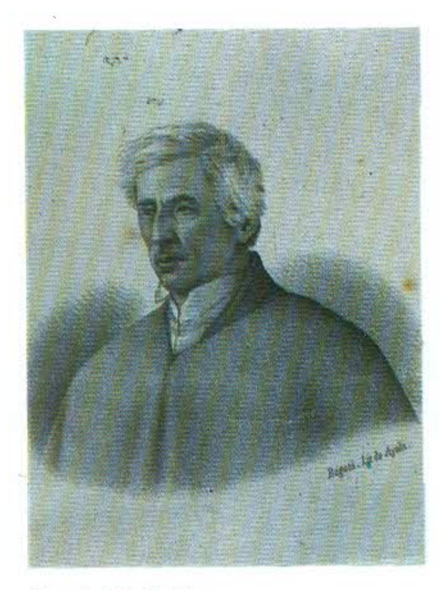
Particularmente en la poesía y en la novela, los dos movimientos literarios rectores del siglo: romanticismo y costumbrismo, se presentan, en mayor o menor grado, fuertemente unidos. En poesía baste recordar el tema recurrente de algunos paisajes, como el del Salto del Tequendama, o la fuerte dosis de regionalismo costumbrista que encontramos en la *Memoria del cultivo del maíz en Antioquia*, de Gregorio Gutiérrez González.

Obra típicamente costumbrista es el extenso poema que se publica en muy pocos ejemplares en Bogotá, en 1867, con el largo título: *La Dulzada. Poema en ocho cantos y un epílogo por el postrer santafereño*. Este poema jocoso es, como ya lo indica el título, una parodia heroico-cómica de la poesía épica, una *Ilíada* de caramelo, escrita en octavas reales como corresponde a los grandes poemas épicos de la tradición renacentista. Viene a ser la epopeya jocosa y risueña de la lucha entre los viejos dulces santafereños, que el poeta añora, y la invasión de la nueva repostería venida de Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Personajes centrales de esta pequeña Troya son Oblea, la Helena de esta *Ilíada*, y Alfajor, su esposo, que lucha contra el sátiro francés Pastel para recuperar a su cándida esposa. Otros personajes son Merengue, los Bocadillos, Ariquipe, Cocadas, Mojicones, etc.

La novela costumbrista

Eugenio Díaz

Nacido en Soacha en 1803 y muerto en Bogotá en 1865, este "campesino" vestido de ruana y alpargates, que llegó un día de 1858 a la oficina de José María Vergara y Vergara con el manuscrito de una novela titulada *Manuela*, pasó la mayor parte de su vida en el campo, como administrador de fincas en la Sabana y en tierra caliente y como cultivador de tabaco, sin mayor cultura literaria, pues a causa de una enfermedad ni siquiera pudo terminar sus estudios de secundaria en el Colegio de San Bartolomé.



Eugenio Díaz Castro.
Litografía de Daniel Ayala,
"El Mosaico", Nº 2, Enero 1 de 1859.
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Eugenio Díaz es uno de los iniciadores y figura central del costumbrismo colombiano, al tiempo que le corresponde el mérito de ser el más importante de los fundadores de la tradición novelesca en Colombia. Cuando en diciembre de 1858 su novela *Manuela* comienza a publicarse por entregas en *El Mosaico*, no existía aún en el país una tradición novelística propiamente dicha, ni siquiera en términos cuantitativos. Con excepción de la novela de aventuras contenida en la obra colonial *El desierto prodigioso y prodigios del desierto*, de Pedro de Solís y Valenzuela, la novela colombiana sólo comienza a desarrollarse a mediados del siglo XIX.

Con anterioridad a la fecha de publicación de *Manuela*, únicamente pueden citarse una docena de novelas de autores nacionales. En su mayoría son novelas románticas de tema histórico: de tema indígena sobre la conquista (*Ingermina*, de Juan José Nieto; la tetralogía de Felipe Pérez sobre la conquista del Perú), sobre la Colonia (*El oidor*, de José Antonio Plaza, 1850), sobre la historia de España (*Los moriscos*, de Juan José Nieto), la novela de intriga sobre sucesos de historia contemporánea influida por Eugenio Sue (*El mudo, secretos de Bogotá*, de Eladio Vergara y Vergara, 1848; *El doctor Temis*, de José María Angel Gaitán, 1851), o la novela de costumbres contemporáneas (*Viene por mí y carga con usted*, de Raimundo Bernal Orjuela, 1858). Pero ninguna de estas novelas logra dignidad literaria en la creación de un mundo narrativo propio, ni en el manejo de formas narrativas y recursos estilísticos. En ellas, como en general en todas las del siglo XIX, la estructura y la creación de personajes son débiles, mientras la tesis, el didacticismo y el documentalismo son evidentes.

Pero a pesar de sus limitaciones culturales y materiales, Díaz, en condiciones muy precarias y sin el pulimento de otros escritores, dejó una obra copiosa y significativa, formada por numerosos cuadros de costumbres y por cinco novelas, todas ellas publicadas póstumamente. En este sentido, Díaz es una excepción, pues es uno de los pocos escritores del siglo XIX que no cultivó la novela de manera ocasional. Las novelas, de tema esencialmente político, son:

Manuela. Terminada en 1856, sus primeros ocho capítulos aparecieron en *El Mosaico* (números 1-15, 24 de diciembre de 1858 a 18 de abril de 1859), pero por razones desconocidas su publicación fue interrumpida, hasta 1866, cuando la novela apareció publicada en libro en forma completa.

Los aguinaldos en Chapinero (1873). Sus 19 capítulos son más una serie de cuadros que una novela. Presenta las costumbres de las familias bogotanas que van a veranear a Chapinero en diciembre: sus paseos, bailes, diversiones, los incidentes amorosos de las parejas, los caracteres de las muchachas y de sus novios.

El rejo de enlazar (1873). Muestra escenas de la vida en la sabana de Bogotá por los años 1845-1854, hasta la dictadura de José María Melo. En ella defiende las ideas conservadoras y presenta la vida patriarcal en las haciendas Olivos y La Pradera, trastornadas por las revoluciones. Muchos de sus capítulos son cuadros de costumbres: los rodeos, la siega, la cacería de buitres, la trilla.

Pioquinta o El valle de Tenza (1873). Novela histórica, inconclusa y publicada parcialmente en vida del autor hasta el capítulo 32 en *El Bogotano*, entre 1865 y 1866, se conoce hoy gracias a la edición de Elisa Mújica. Su tema es la división política ocasionada por la Constitución de Rionegro y las guerrillas del valle de Tenza contra el gobierno de Tomás Cipriano de

Escritores costumbristas


José Joaquín Borda.

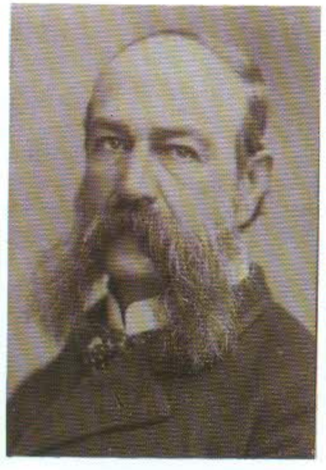

José Manuel Groot Urquinaona.


José Caicedo Rojas.


José David Guarín.


Santiago Pérez.


Felipe Pérez.


Medardo Rivas Mejía.


José María Samper Agudelo.

Mosquera entre 1861 y 1863. La acción está interrumpida por disertaciones sobre las guerrillas, sobre la Constitución de Rionegro y otros temas. Algunos sucesos históricos relatados en la novela coinciden con las noticias que sobre los mismos da el periódico en donde se publica la novela por entregas.

Bruna la carbonera (1878), publicada en la sección de "Folletín" de *El Bien Social* (números 24-48, 21 de noviembre de 1879 a 7 de mayo de 1880).

Díaz dejó además unos relatos de cierta extensión, que pueden considerarse novelas cortas, como *Una ronda de don Ventura Ahumada, y María Ticince o Los pescadores del Funza*, aparte de numerosos cuadros y artículos de costumbres publicados en diversos periódicos, entre los cuales se destacan "El caney del Totumo", sobre el tema de lo que significó para el pequeño cultivador la supresión del monopolio del tabaco, "El trilladero de la hacienda de Chingata" y "El trilladero del Vínculo", en los que opone el antiguo y el nuevo método de trillar.

Manuela

Manuela es la más conocida y mejor realizada de las novelas del escritor de Soacha. Además, es una de las primeras novelas colombianas, y si bien no es la "novela nacional", como fue saludada por sus contemporáneos, sí inaugura la novela realista de tema socio-político.

Siguiendo una convención del siglo XIX, la novela lleva por título el nombre de la protagonista femenina, aunque su personaje central es don Demóstenes. A diferencia de las novelas de moda por los años en que Díaz escribía la suya, que se apoyaban en una trama enredada, *Manuela*, como es usual en la novela costumbrista —particularmente de la primera generación—, tiene una trama muy sencilla y débil, convirtiéndose casi en pretexto para presentar la realidad socioeconómica y política y algunos cuadros de costumbres: don Demóstenes, joven bogotano de alta condición social y de ideas radicales, pasa una temporada de dos meses en una parroquia de tierra caliente en la región del Tequendama, cerca de La Mesa. Allí conoce a Manuela, novia de Dámaso y pretendida por don Tadeo, el gamonal del pueblo; también conoce al cura, a los notables, a los hacendados dueños de los trapiches y las condiciones de vida de la gente del cam-

po. De regreso en Bogotá, don Demóstenes se entera de la muerte de Manuela, el día de su boda, a consecuencia del incendio de la iglesia provocado por don Tadeo.

Los 31 capítulos titulados que conforman la novela son unidades temáticas presentadas en orden cronológico. Algunos son cuadros de costumbres ("El mercado", capítulo 11; "La octava del Corpus", capítulo 22; "El angelito", capítulo 23; "El San Juan", capítulo 24), pintura de la sociedad rural. Sin embargo, esta obra, que inaugura la novela costumbrista, también incorpora una autocrítica frente a los excesos de un movimiento que hace énfasis en lo más anecdótico y superficial. Así, cuando don Demóstenes le confiesa al cura que él también escribe su "articulitos" de costumbres, éste exclama asustado: «¡Santo Dios bendito! —exclamó el cura cogiéndose las sienes con ambas manos—. Adiós de Juana y los tamales, adiós de los pastelitos de Patrocinio! [...] ¿No me he de asustar, cuando los escritores de costumbres no le dejan hueso sano al que cogen por delante? [...]Así va el conocimiento de todas las naciones que en el vestido de la criada, la mayor o menor limpieza de los manteles, la abundancia o escasez de los potajes; y el mundo ha de saber si los huevos estaban fritos por el estilo del tiempo del señor Amar, o por

MANUELA.

NOVELA ORJINAL DE EUJENIO DIAZ.

PROLOGO.

Puedan creerme los que especulen en quinas i en tabaco: la noticia que voi a dar no es del precio a que se vende hoi el kilógramo de aquel artículo en el mercado europeo: i sin embargo, mi noticia es buena!

Existen por ahí, entre los dos millones de granadinos que huellan este suelo paradisiaco, diez, treinta.... tal vez un centenar de habitantes que palmoteen con sincera alegria cuando esto lean. Para ellos escribo. Mas no siendo una soberbia especulacion lo que anuncio, qué podrá ser? preguntarán algunos.

Es que poseemos ya otra novela nacional.

¿Nos habremos engañado? El que estas líneas escribe, ¿tendrá el criterio suficiente para juzgarlo? Ai! tal vez, de seguro que nos falta ese criterio: sin disputa, apénas somos alumnos en estas materias i en esos achaques de letras en que nos vemos obligados a hablar como maestros! Pero, si es seguro que no nos equivocamos.

Las ajitaciones de la política i aun las atenciones de la vida no nos arrastran gran cosa, que digamos: tratamos de cumplir nuestros deberes como miembros de una familia, de una relijion i de una sociedad: he aquí todo. Mas, a falta de injenio, fué tan pródigo el Señor cuando nos dió amor a las letras, que a ellas están irremisiblemente consagradas las cuatro o seis horas que reinan entre nuestro trabajoso i amargo dia, i las horas en que el cuerpo mortal ya no letras sino descanso solicita. Estudiando diariamente, así, la marcha de nuestra literatura, es que hemos suplido la falta del injenio; así es, como nos hemos puesto, por madrugadores, en posicion de poder asegurar a ese centenar de almas que nos escuchan: poseemos ya la novela nacional.

Esto es mucho decir, sin que sea asegurar, que ya está perfeccionado i establecido aquel jénero entre nosotros; pero, cuánto se adelanta! Hoi nos toca el honor de poner prólogo a la tercera muestra; i qué muestra!

Prólogo de José María Vergara y Vergara a "Manuela", de Eugenio Díaz Castro, publicado en el Nº 1 de "El Mosaico", diciembre 24 de 1858.

el estilo de la Rosa Blanca; si las papas estaban asadas en el horno, o si estaban cocidas formando la base del *totum de revultis* que se llama puchero; o si la mesa se sirvió por el estilo colonial, o por el estilo moderno».

Terminada unos diez años antes que *María*, *Manuela* incorpora igualmente fuertes críticas a ciertos aspectos del romanticismo, tanto literario como político. La crítica al romanticismo literario se plantea sobre todo en lo relativo a la novela como género y concretamente a un tipo de novela en boga, la novela "social" de Eugenio Sue. Don Demóstenes lleva consigo a la parroquia *Los misterios de París*, obra que ha leído también La Lámina, quien atribuye su caída al ocio y a la lectura de novelas. Afirma La Lámina: «No es de hambre materialmente de que se muere aquí, como dicen *Los misterios de París* que sucede en Europa», sino del hambre de figurar, de lucirse, es la falta de trabajo que conduce al despeñadero. Para Clotilde, hija del hacendado, las novelas enardecen «la imaginación con pinturas exageradas» y el corazón con emociones apasionadas que apartan de las creencias. Su crítica a estas novelas es de orden moral; desde el punto de vista histórico-literario, les reprocha su falta de realismo. Manuela dice a don Demóstenes: «Ya verá cómo ñua Melchora y Pía y ñor Dimas le hacen conocer cosas mucho más importantes para el gobierno, que esas sus novelas que usted llama sociales, y sobre todo usted va a ganar mucho con haber visto cómo es el gobierno de la parroquia».

Díaz propone su propia noción de realismo literario. La obra literario no es imaginación, sino reproducción fiel de la realidad; es verdad, historia o documento. La edición de *Manuela* en *El Mosaico* llevaba como epígrafe: «Los cuadros de costumbres no se inventan, sino se copian». Don Demóstenes, cuando se dirige al velorio del «angelito», el hijo de Pía, exclama: «Allá iré, no por bailar, sino por sacar algunos apuntamientos para mis artículos de costumbres; porque los artículos de costumbres son el suplemento de la historia de los pueblos».

La crítica al romanticismo político es desarrollada a través del contraste entre el ideario, la retórica —a veces exagerada— de don Demóstenes, y su comportamiento.

El tema de la novela es claramente socio-político. La acción se desarrolla entre el 5 de mayo y el 20 de julio de 1856, día del matrimonio y muerte de Manuela. Continuamente se hace referencia a los hechos históricos y políticos contemporáneos: la división liberal, el golpe de Estado y la derrota del general José María Melo, la Constitución radical de 1853, las próximas elecciones, la situación en 1856, «se hablaba de la conveniencia de derrocar el gobierno existente [el del conservador Manuel María Mallarino] por una revolución a mano armada». Como observa la casera de don Demóstenes, «los tiempos están delicados».

Díaz presenta los resultados de las luchas ideológicas en una región de tierra caliente entre tres bandos: los gólgotas o radicales, draconianos o liberales antiguos y conservadores. La parroquia es un microcosmos político, social y económico. Todos los partidos y matices políticos de la Nueva Granada están representados en ella. Estos se reúnen en la Junta de notables (capítulo 25) para hacer frente a los abusos de don Tadeo, el gamonal draconiano: don Demóstenes es radical, los hacendados don Cosme y don Eloy

Manuela

Eugenio Díaz Castro

Manuela es una de aquellas novelas que, escrita hacia 1858, refleja en su construcción y estilo las dos modalidades principales del espíritu de la época: un realismo sano, aunque ingenuo, al lado de una trama basada en reminiscencias de la vida política contemporánea. De aquí proceden las dos características más acusadas de la obra: su descriptivismo, a veces rudo y desaliñado, y la preponderancia del problema social: explotación de la clase humilde y desvalida por individuos más o menos poderosos económica o políticamente. La heroína, Manuela, asediada con increíble constancia y perversidad por Tadeo, sufre todas las persecuciones de éste antes que entregarse en sus brazos, para morir en los de su verdadero amante, el labrador Dámaso. Sin verdaderos caracteres, con una acción lenta que se pierde en multitud de episodios y detalles, de estilo poco correcto, aunque matizado de popularismo y expresiones directas, *Manuela* es un buen ejemplo de lo que la tendencia socializante del siglo pasado logró en el campo literario al ser trasplantada a tierra americana. Publicóse, por primera vez, fragmentariamente, en el periódico *El Mosaico*; completa, por Foción Mantilla, en 1866, y en París, por Garnier Hermanos, en 1889, en dos tomos.

F.A. MARTINEZ

son liberales, y el primero utiliza cínicamente las ideas políticas para enriquecerse; el herrero, maestro Francisco Novoa, es draconiano y representa a los artesanos; don Blas es conservador neto; don Manuel es conservador mixto o conservador nacional. Don Demóstenes es el típico representante de la primera generación radical, la de los gólgotas, de los años de José Hilario López y de José María Obando, inspirada por el utopismo socialista de la revolución francesa de 1848. Este personaje encarna la ideología característica de los jóvenes de esa generación, mezcla de socialismo utópico, liberalismo económico, idealismo abstracto y pragmatismo: la fe ciega en el progreso indefinido, la libertad de imprenta, el sufragio libre universal, el poder de las leyes para modificar la realidad, el socialismo, la igualdad social, el librecambismo, la supresión de monopolios, la separación entre Estado e Iglesia, la desamortización de bienes de manos muertas, el divorcio y la educación laica. El joven bogotano «es el radical más decidido» en la defensa de la igualdad social. En la parroquia, el «partido manuelista» (o partido de los hacendados) se enfrenta al «partido gamonalicio».

Por otra parte, la novela muestra una economía atrasada, colonial, donde subsisten la hacienda, con sus trapiches y peones; la estancia, con sus arrendatarios (el ciudadano ñor Dimas), sometidos al arbitrio de los dueños de las tierras; opuesta a la nueva economía que se desarrolla en Ambalema, a partir de la producción, manufactura y comercialización del tabaco.

En el aspecto social, la novela presenta dos grandes grupos perfectamente diferenciados y jerarquizados: el de los calzados y el del pueblo descalzo, este último con numerosas subdivisiones socio-económicas. En orden rigurosamente ascendente están: los descalzos, los de alpargatas, los de quimbas, y los de botas. Los trajes y los vestidos revelan la condición social de los personajes.

Los personajes femeninos que pertenecen a las clases populares: Manuela, Pía, Matea, Rosa son particularmente bien logrados. Manuela confunde en repetidas ocasiones a don Demóstenes, con una rigurosa lógica basada en el sentido común. Le da lecciones de igualdad, de tolerancia, lo hace caer en la cuenta de la distancia que existe entre sus ideas y la realidad, y de las contradicciones



José María Vergara y Vergara.
Oleo de Ricardo Acevedo Bernal, 1928.
Academia Colombiana de Historia, Bogotá.

entre sus principios teóricos y su conducta real.

De filiación política conservadora, Díaz no toma partido por el cura directamente, en contra de las ideas de don Demóstenes; sin embargo, la evolución de los sucesos y del protagonista converge hacia la defensa de las ideas sostenidas por el conservatismo en su ala más progresista. Comparada con la novela posterior de neta orientación partidista, *Manuela* revela una actitud más tolerante. En lugar de acudir a la invectiva o diatriba política, recurre al humor y la ironía.

Según Antonio Curcio Altamar, *Manuela* tiene el mérito de haber sido la primera novela de importancia que, a partir de la observación directa, muestra simpatía hacia las clases menos favorecidas. *Manuela* inicia la novela realista de tema social, sin embargo está lejos de ser una novela de impecable hechura, pues si bien los personajes femeninos, en general, son aciertos, al igual que don Demóstenes y el cura, otros no lo son tanto, por ejemplo, don Tadeo está representado con los colores más sombríos y tiene los defectos del peor maniqueísmo. Por otra parte, el desenlace, con la muerte de la heroína, peca de poco verosímil y algunos capítulos son cuadros de costumbres no muy integrados a la trama.

La prosa de Eugenio Díaz ha sido calificada, de manera un tanto apresurada —desde Vergara y Vergara que tacha su lenguaje de «incorrecto»—, como rústica y desaliñada. Su lenguaje, particularmente en los diálogos, es espontáneo y conciso, pero en algunos pasajes, resulta infortunado su intento de imitar el estilo romántico, como en las descripciones de paisaje.

Olivos y aceitunos todos son unos

José María Vergara y Vergara (1831-1872), el primer historiador de la literatura colombiana y autor de diversos cuadros de costumbres, lo es también de *Olivos y aceitunos todos son unos* (1868), novela de costumbres, política, social y didáctica.

El título remite a un refrán que suele aplicarse a quienes gastan el tiempo buscando diferencias en las cosas que sustancialmente no las tienen. La tesis que siempre pretende demostrar la novela es que, en política, los pillos siempre son los mismos; liberales o conservadores, diputados o gobernadores, todos ejercen el mismo tipo de represión y cometen arbitrariedades.

Vergara, como típico escritor costumbrista, se considera «fotógrafo de la realidad ambiente», que copia «lo que pasa». Y su novela presenta la característica general de toda novela costumbrista: poco desarrollo de los personajes y de la trama, y mayor énfasis en las disertaciones críticas ajenas a ella. Aquí, la trama amorosa es un pretexto para hacer excursos prolongados.

El tema de *Olivos y aceitunos* es la corrupción y las intrigas que caracterizan la vida política. El teatro de los sucesos es una población imaginaria, capital de la provincia de Chirichiqui, que lleva el nombre irónico de La Paz. El presente de la narración corresponde al año 1866, aunque hace referencia tanto a la vida política del país durante el período comprendido entre 1853 y 1861, aproximadamente, como a otros hechos de la historia anterior de la región. El presente es una época de desorganización y corrupción, que ha penetrado en todos los aspectos de la vida social, y ha fomentado, en forma alarmante, el "gamonalismo", que sólo busca el enriquecimiento a expensas del distrito.

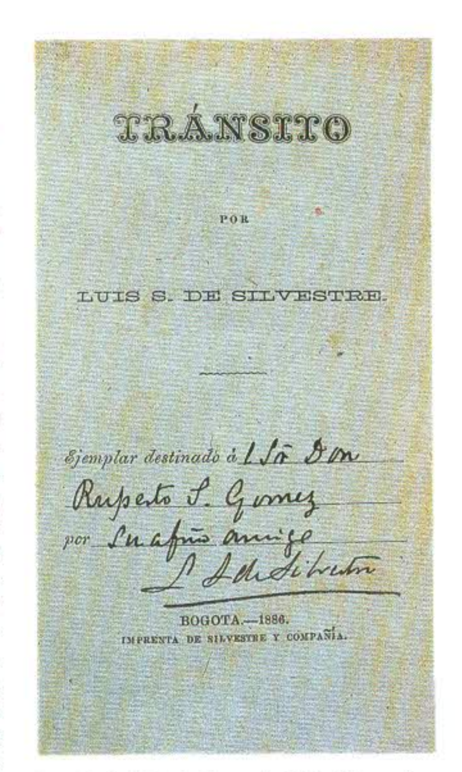
A través de toda la obra, se hace énfasis en la injusticia, ineficacia y desorganización de la vida política de esa

época convulsionada por la lucha partidista. Se hace mención de la revolución de José María Melo en 1854, de la rebelión de Tomás Cipriano de Mosquera (1861) para derrocar el gobierno de Mariano Ospina Rodríguez, y de las reformas educativas al plan de 1843 —derogado en 1853—, que consistían en eliminar la clase de filosofía, en la cual se leía al «retrógrado Balmes», y sustituirla por la doctrina utilitarista de Bentham, y eliminar el latín como «lengua en la que se aprende el lenguaje de la tiranía». La novela ataca algunos puntos centrales de la «loca» Constitución radical del 21 de mayo de 1853, y con frecuencia se refiere a la libertad de imprenta legalizada en 1851, que sirve, dentro de la trama, para que Parra y su amigo Cifuentes se dediquen a publicar hojas calumniosas contra Antonio, llamándolo ladrón. Al final, se hace referencia a la noticia sobre la suspensión de la Confederación Granadina (conservadora) y la creación de ocho estados federales (Constitución de 1863), que conformarían los Estados Unidos de Colombia.

Numerosas citas latinas, especialmente de Virgilio y Cicerón, ponen de manifiesto, a lo largo de la novela, la cultura clásica del autor que, por otra parte, presta especial atención a los tipos regionales, por ejemplo al presentar los soldados que participan en la guerra de 1854, y a los tipos sociales: el militar retirado, los diputados (el «de las proposiciones», el «perorador»), el pseudo-intelectual, el juez o funcionario público ineficaz, o el terrateniente rico e ignorante.

El autor omnisciente reflexiona continuamente acerca de su manera de escribir y considera que rompe las leyes de la retórica tradicional porque prefiere las leyes de la vida. Afirma que él copia la vida y que en ella las cosas no tienen un orden especial, como en los «dramas creados por los hombres». Escribe no para «entretener al lector, como novela», ni para «instruirlo, como historia», lo cual parece implicar que la obra tiene la doble función de entretener e instruir.

Lo didáctico aparece por medio de las frecuentes intervenciones, excursos y generalizaciones del narrador omnisciente, junto a la crítica humorística, a veces irónica de las instituciones. El narrador justifica su relato explicando que en 1866, en La Paz, se interesó por la historia de Antonio, el niño «retrasadito» cuya madre se había vuelto loca después de que mataron a su esposo. La narración omnisciente enmarca una mezcla de formas narrativas y, por consiguiente, de puntos de vista: hay narraciones en primera persona, en forma de cartas, papeles, documentos (artículos de periódico) o memorias, y documentos legales que se transcriben textualmente.


TRÁNSITO

POR

LUIS S. DE SILVESTRE.

Ejemplar destinado á

por

BOGOTÁ.—1886.
IMPRENTA DE SILVESTRE Y COMPAÑÍA.

Portada de "Tránsito", novela de Luis Segundo Silvestre. Bogotá, Imprenta de Silvestre y Cía 1886. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

Algunos de los personajes se caracterizan por su forma de hablar, y su lenguaje rico en regionalismos, por ejemplo, el tic lingüístico del coronel Sarmiento, que consiste en aplicar el prefijo re- a cada adjetivo: pícaro, repícaro.

Tránsito

Luis Segundo de Silvestre (1838-1887) fue periodista, político conservador, autor de cuadros de costumbres entre los cuales está el famoso titulado "Un par de pichones", y de una novela, *Tránsito* (1886), la última gran novela del costumbrismo.

Tránsito es una narración en primera persona, de Andrés, el sobrino del dueño de una «acreditada factoría» tabacalera de Girardot. Al igual que en *María*, el protagonista relata en pasado desde una doble perspectiva temporal, sus recuerdos de juventud y su amor por Tránsito, valorados y objetivados por el hombre maduro, «trabajado por la vida», alejado de la «inocencia» e ingenuidad de sus 22 años. Pero, a diferencia de la novela de Isaacs, *Tránsito* no es una novela de la subjetividad, no hay intensidad dramática, ni lirismo, puesto que la narración no se centra en la vivencia del personaje, sino en los sucesos externos; el narrador-protagonista desempeña el papel del narrador-testigo, del observador de costumbres.

La trama novelesca es débil y, considerando la breve extensión de la novela, alcanza una relativa importancia la descripción, a veces informativa y didáctica, a veces escenificada, de escenas que representan costumbres locales, como la de la cocina de Matías, la de las fiestas de San Juan y San Pedro en el Tolima, la de los bailes de las damas de primera y de segunda. Sin embargo, éstas no rompen la unidad de la novela. La acción transcurre en un lapso temporal de pocos meses, relatado cronológicamente, con un tiempo narrativo vacío, que corresponde a los tres meses de la enfermedad de Andrés después del naufragio.

Tránsito, al igual que Manuela, es víctima de la persecución sexual, en este caso del niño Urbano, hijo del dueño del hato, quien destruye a su familia, incendiándole el rancho y enviando a su padre a la cárcel, y que, al final, le quita la vida. Su belleza la hace igualmente presa codiciada del alcalde y víctima de los celos de su nueva patrona. Aquí también, como en *Manuela*, pero de manera más evidente, domina la figura femenina, gracias a su sinceridad y espontaneidad y a la relación amorosa entre miembros de distintas clases sociales,

NOVELA COSTUMBRISTA

Manuela 1858

Eugenio Díaz Castro	1803	1865
José Manuel Marroquín	1827	1908
José María Vergara y Vergara	1831	1872
Luis Segundo de Silvestre	1838	1887






"Lavanderas de Chorrillo, en Panamá", "Nuestro cuartel general en Pinogana" "Un mal paso" y "Grupo de vaqueros", estampas costumbristas grabadas por G. Vuiller para el libro "Pamana et le Darien", de Armand Reclus. París, Librairie Hachette, 1881. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

que sólo puede resolverse con la separación o la muerte. Andrés, a diferencia de don Demóstenes, es consciente de la atracción que Tránsito ejerce sobre él. Dominado por la figura paternal y autoritaria del tío, Tránsito en vida es para él una «mujer peligrosa», pero ya muerta y cesado el peligro, puede convertirse en un ser angelical. Tránsito tiene que morir, para dejar de ser una amenaza y para que Andrés pueda recordarla: «Jamás la olvidaré; parecíame con su vestido blanco una estatua sepulcral de mármol; y aún después de tantos años, cuando cierro los ojos y pienso en ella, me parece que la veo».

Como sucede en la mejor tradición del costumbrismo, el lenguaje es de tipo coloquial y aquí se apoya en refranes. El tono ligero y jocoso del relato no presagia el desenlace trágico de la heroina. Confrontada con *Manuela*, novela más realista, *Tránsito* es una obra más costumbrista.

Con *Tránsito* se cierra el ciclo de la novela costumbrista, aunque la influencia de este movimiento puede percibirse todavía en las novelas de José Manuel Marroquín (1827-1908), particularmente en *El Moro*, y permanecerá en la novela colombiana durante varias décadas más, hasta bien avanzado el siglo XX.

Conclusión

La literatura costumbrista se desarrolla en diversos géneros, presenta gran variedad de formas, estilos, temas y una producción cuantitativamente muy significativa. A pesar de ello, ha sido poco estudiada y hoy en día su conocimiento es limitado, pues pesa sobre ella el estigma del provincialismo y la superficialidad —si no de la banalidad— y tiende a identificarse con «los pastelitos de doña Patrocinio».

La literatura costumbrista es una de las primeras miradas objetivas sobre la realidad nacional —si se quiere, bastante ingenua y superficial con frecuencia—, y representa un intento por comprenderla, representarla y diferenciarla de otras culturas. Es una literatura que prefiere el humor —poco frecuente en la literatura colombiana moderna— a la solemnidad y la acrimonia. Y aunque el costumbrismo no puede ser considerado solamente como un movimiento de transición hacia el realismo, pues la frontera entre éstos dos no es tan nítida como suele suponerse, significa una experiencia decisiva en el aprendizaje de un tipo de literatura que representa los conflictos y contradicciones de una sociedad, tal como se plasman en el cuento y la novela del realismo regionalista de comienzos del siglo XX y en el realismo crítico de la segunda mitad del mismo.

Bibliografía

ANCÍZAR, MANUEL. *Peregrinación de Alpha*. 2. Vols. Bogotá, Banco Popular, 1984.

COLMENARES, GERMÁN. "Manuela, novela de costumbres". En: *Manual de literatura colombiana*, tomo I. Bogotá, Procultura-Planeta, 1988.

DÍAZ CASTRO, EUGENIO. *Novelas y cuadros de costumbres*. 2 tomos. Nota crítico-biográfica, recopilación y notas de Elisa Mújica. Bogotá, Procultura, 1985.

CURCIO ALTAMAR, ANTONIO. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

MAYA, RAFAEL. "El costumbrismo en Colombia, una modalidad del pensamiento nacional". En: *De perfil y de frente*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

MÚJICA, ELISA. "El costumbrismo". En: *Enciclopedia de Colombia*, Vol. 5. Madrid, Editorial Nueva Granada, [1977].

Museo de cuadros de costumbres, variedades y viajes. 4 Vols. Bogotá, Banco Popular, 1973.

REYES, CARLOS JOSÉ. "El costumbrismo en Colombia". En: *Manual de literatura colombiana*, tomo I. Bogotá, Procultura-Planeta, 1988.

TÉLLEZ, HERNANDO. "El costumbrismo". En: *Textos no recogidos en libro*, tomo 2, Bogotá, Colcultura, 1979.

Humanismo y filología: Uricoechea, Caro y Cuervo

Jorge Páramo Pomareda

CIRCUNSTANCIAS GENERALES (1840-1886)

A mediados del siglo XIX nacieron en Bogotá tres notables colombianos que se formaron en su ciudad natal, se relacionaron entre sí, se influyeron mutuamente y actuaron en el ámbito de la cultura universal: el científico Ezequiel Uricoechea, el humanista Miguel Antonio Caro y el lingüista Rufino José Cuervo. Durante la vida de estos tres personajes la nación y el Estado colombianos padecieron de inestabilidad política, social y cultural, y soportaron varias guerras civiles y múltiples discordias. La educación formal en colegios y universidades conoció el más grande de los caos y en algunas ocasiones faltó de manera absoluta. Caro y Cuervo fueron forzosamente autodidactas y, si Uricoechea alcanzó títulos universitarios, ello se debió a que pudo estudiar en el exterior. Los tres, sin embargo, cuando niños y adolescentes, recibieron alguna instrucción en sus casas directamente de sus padres y asistieron de manera esporádica y por breve tiempo a colegios privados. Caro y Cuervo, que no eran ricos ni disponían de bibliotecas públicas adecuadas a sus intereses de saber, adquirieron, con sacrificios económicos, libros especializados europeos y con tenacidad heroica aprendieron y cultivaron disciplinas tan exigentes como la filología y la lingüística. Caro, verdadero hombre universal, fue latinista destacado, filólogo, crítico literario, poeta, periodista, orador, jefe político e, incluso, presidente de la República. Cuervo, al contrario, fue un científico, un especialista de la ciencia del lenguaje, y el mejor conocedor en su tiempo del español literario y popular, común y dialectal, peninsular y americano, antiguo y moderno. Uricoechea se dedicó a las ciencias naturales, especialmente a la química y la mineralogía, pero se ocupó también de etnografía, arqueología, cartografía, numismática y bibliografía colombianas, así como de lenguas aborígenes americanas y del árabe.



Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro. Detalle del Mural de Luis Alberto Acuña, 1965. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

Sin opacar el extraordinario mérito que tal formación autodidacta y tal actividad destacada implican, no debe pensarse que personalidades como las arriba presentadas constituyen un absoluto milagro; el país colombiano, a pesar de todo, estaba abierto a la cultura universal y no faltaron quienes, conseguida la independencia, creyeron que era necesario integrarse a dicha cultura universal con los recursos de que se disponía, aun si éstos, por su precariedad, exigían los mayores sacrificios y una tenacidad a toda prueba. El país culto asimiló la filosofía utilitarista de Jeremy Bentham y Destutt de Tracy, que por entonces representaba el progreso ideológico, y el romanticismo, el más destacado y novedoso movimiento literario de la época. Pero dirigió también su atención a lo nacional y americano y, como consecuencia, desarrolló el costumbrismo; comenzó a ocuparse de realidades antes menospreciadas, como la etnografía y la arqueología nacionales, y se interesó por la lengua común de Iberoamérica, el español, cuyo destino, ya rota la dependencia con España, le preocupó. Uricoechea, Caro, Cuervo y otros se apersonaron de las inquietudes ambientales y trabajaron honestamente para hacer de su patria un miembro activo y digno de la comunidad cultural de su época y de su hemisferio.

Amistad y colaboración (1850-1875)

Ezequiel Uricoechea nació en 1834, Miguel Antonio Caro en 1843 y Rufino José Cuervo en 1844. Los tres fueron amigos —en especial Uricoechea y Cuervo y éste y Caro—, se influyeron recíprocamente y acometieron en conjunto algunas tareas. Así, por ejemplo, por iniciativa de Uricoechea, Caro, junto con José María Vergara y Vergara y José Manuel Marroquín, fundó en Bogotá, en 1871, la Academia Colombiana, como correspondiente de la Española (fue la primera academia de la lengua que hubo en la América independiente), y los tres designaron a Cuervo como miembro de ella; Uricoechea le hizo ver a Cuervo la conveniencia de elaborar un diccionario del español que incluyera el régimen de las palabras, y Caro y Cuervo escribieron conjuntamente una gramática latina, cuya primera edición apareció en 1867. Las relaciones entre estos tres colombianos han sido estudiadas por José Ma-



Ezequiel Uricoechea.
Fotografía de la Galería de Notabilidades formada por José Joaquín Pérez.
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

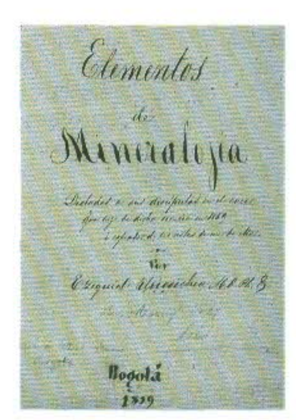
nuel Rivas Sacconi en *El latín en Colombia* (Bogotá, 1949) y, sobre todo, por Fernando Antonio Martínez en el "Estudio preliminar" de las *Obras de Cuervo* (Bogotá, 1954). Documento esencial es aquí la correspondencia que mantuvieron los tres amigos y que ha sido publicada íntegramente por el Instituto Caro y Cuervo, acompañada de muy buenos estudios biográficos y bibliográficos de Mario Germán Romero.

EZEQUIEL URICOECHEA

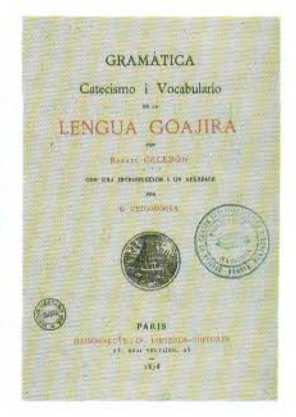
Diez años mayor que sus amigos Caro y Cuervo, Ezequiel Uricoechea (Bogotá, 1834-Beirut, 1880) aprendió las primeras letras en su hogar y en el colegio de Ulpiano González; estudió breve tiempo en el colegio de los jesuitas de Bogotá, y se trasladó a Estados Unidos (1849), donde a los 18 años de edad terminó sus estudios con el doctorado en medicina de la Universidad de Yale (1852). Pasó a Alemania y en 1854 obtuvo en la Universidad de Gotinga el doctorado con un trabajo en química, sobre el iridio, publicado en dicha ciudad el año mencionado. Ese mismo año, 1854, publicó en Berlín su *Memoria sobre las antigüedades neogranadinas*, que es considerada como el comienzo de los estudios arqueológicos en Colombia. En 1857 regresó a su patria y, desde 1858 hasta 1868, desempeñó la cátedra de química en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario de Bogotá, fundó la Sociedad de Naturalistas Neogranadinos e inició y dirigió la revista *Contribuciones de Colombia a las Ciencias y las Artes*, que fue el órgano de la Sociedad de Naturalistas (1860-1861). Colaboró en *El Mosaico* con artículos científicos como "Observaciones meteorológicas hechas en Bogotá desde 1857 hasta 1859", "Sobre el otobil, un cuerpo nuevo descubierto por E. Uricoechea", "Numismatología colombiana" y "Honores militares", sobre medallas honoríficas. Publicó una *Mapoteca colombiana. Colección de los títulos de todos los mapas, planos, vistas, etc., relativos a la América española, Brasil, e islas adyacentes* (Londres, 1860) y redactó unos *Elementos de la mineralogía*, en los que presentaba la materia de un curso dictado en 1859 (el manuscrito de esta obra que Uricoechea apreciaba mucho quedó inédito y hoy se conserva en la Biblioteca Luis Angel Arango de Bogotá). En 1868 volvió a Europa y ya no regresó más. Se estableció en París y luego en Bruselas, pero viajó por muchas naciones europeas.

Durante ese período de su vida Uricoechea, además de atender los negocios de que vivía (comisiones y administración financiera), comenzó a realizar algunos de sus proyectos intelectuales: la Colección Lingüística Americana, cuyo propósito era proporcionar a los investigadores documentos de primera mano acerca de las lenguas y culturas "primitivas" de América y del mundo. En 1871 apareció en París el primer tomo: *Gramática, vocabulario, catecismo y confesionario de la lengua chibcha, según antiguos manuscritos anónimos e inéditos, aumentados y corregidos por Ezequiel Uricoechea* (aunque se ha dicho que se trata de una reedición de *Gramática, catecismo y confesionario de la lengua chibcha* del padre Fernando de Lugo, publicado en Madrid en 1619, la verdad es que la obra de Uricoechea compulsa varios manuscritos inéditos. Siguieron luego el *Vocabulario páez-castellano* (1877), basado en una obra del siglo XVIII elaborada en Popayán por Eugenio del Castillo y Orozco, y la *Gramática, catecismo y vocabulario de la lengua goajira*, por Rafael Celedón (1878). Por dificultades con la casa editora, Maisonneuve & Cie de París, la colección se interrumpió, pero fue reanudada por Maisonneuve tras la muerte de Uricoechea y llegó a su tomo XXV, *Le Nauhatl langue des aztèques conquérants du Mexique précolombien*, por R. de la Grasserie (París, 1903). Otro ambicioso proyecto que, en parte, realizó Uricoechea por esa época fue el de la publicación de su bibliografía colombiana, registro de unos 4000 títulos de publicaciones hechas en Colombia. Tras un intento fallido (1872) de publicarlo en el *Bibliophile Belge*, el trabajo empezó a ver la luz pública (1874) en la *Revista Latino-Americana* que dirigía en París Adriano Páez. Pero la *Revista* se extinguió y sólo 164 títulos de la bibliografía de Uricoechea quedaron publicados; el resto del manuscrito se perdió después definitivamente.

Uricoechea y Cuervo se encontraron en París y compartieron muchas horas de conversación durante el año 1878-1879, cuando Cuervo realizó su primer viaje a Europa. En 1877 Ezequiel Uricoechea comenzó a estudiar la lengua árabe, movido por el interés que le despertaban las palabras árabes conservadas en el vocabulario de las ciencias naturales europeas, y —cosa sorprendente— fue el primer catedrático de árabe que tuvo la Univer-







Obras de Ezequiel Uricoechea: Manuscrito de "Elementos de mineralogía", Bogotá, 1859; "Gramática de la lengua chibcha" y "Gramática de la lengua goajira", publicadas en París, por Maisonneuve & Cie., en 1871 y 1878, respectivamente. Biblioteca Nacional, Bogotá.

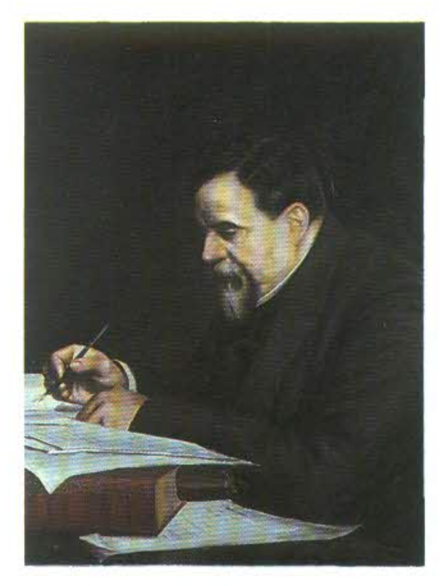
sidad Libre de Bruselas. Regentó su cátedra durante los años 1878-1880 y, en el último año mencionado, apareció en París su traducción al francés, con adiciones y correcciones personales, de una gramática alemana del árabe: *Grammaire arabe de C. P. Caspari traduite de la quatrième édition allemande et en partie remaniée*, por E. Uricoechea. Al mismo tiempo tenía en mente un *Mineralogiae Arabicae Thesaurus*, que había empezado a elaborar en 1878. Terminados los dos primeros cursos de árabe en la Universidad Libre de Bruselas, Uricoechea emprendió un viaje a Siria y Líbano, donde pretendía convivir con alguna tribu árabe del desierto y perfeccionar el conocimiento de su lengua. Una fulminante apoplejía le causó la muerte, en Beirut, en 1880.

Olvidado durante mucho tiempo, Uricoechea ha sido redescubierto en este último cuarto del siglo XX gracias a las investigaciones del Instituto Caro y Cuervo, pero queda aún por hacer el estudio amplio y detenido que su actividad científica, docente y cultural merece.

MIGUEL ANTONIO CARO

Vida y obra

Miguel Antonio Caro nació en Bogotá, el 10 de noviembre de 1843. Su padre fue el controvertido político y destacado poeta José Eusebio Caro y tuvo por abuelo materno al jurisconsulto Miguel Tobar, personas que dieron la primera formación a Miguel Antonio, aunque por breve tiempo, pues su padre se ausentó de Bogotá en 1850 —un destierro voluntario en el cual murió en 1853— y su abuelo dejó de existir en 1861. En casa de éste vivió Caro durante once años y de él aprendió latín, el amor a los clásicos españoles y el respeto a la justicia y al derecho; «a mi abuelo le debo lo poco que sé», declaró solemnemente muchos años después. Tuvo por entonces un preceptor inglés, Thomas Jones Stevens, naturalista formado en Oxford que vivió cinco años en Bogotá, hasta su muerte en 1855; con él aprendió Caro a hablar y escribir el inglés correctamente y reforzó su conocimiento de la lengua latina. A los catorce años asistió al colegio regentado por Antonio Basilio Cuervo y Antonio José de Sucre (venezolano, sobrino del mariscal de Ayacucho) y allí tuvo, junto con Rufino José Cuervo, clases especiales de latín y castellano. En un breve lapso



Miguel Antonio Caro Tobar.
Oleo de Ricardo Gómez Campuzano, 1924.
Biblioteca Nacional, Bogotá.

(1859-1861) asistió al colegio de San Bartolomé, donde fue el discípulo predilecto del padre ecuatoriano Manuel José Proaño, notable poeta en latín, de quien se conservan algunas odas. A los 18 años se relacionó con otro inglés, Samuel Start Bond, con quien mantuvo una cordial amistad que duró hasta la muerte de éste en 1885. Mientras Bond estuvo en Bogotá, Caro practicó con él su inglés y su latín; después, establecido Bond en Antioquia (Medellín y Rionegro, donde estuvo dedicado a la minería del oro y enseñó latín e inglés), los dos amigos mantuvieron una interesante correspondencia, mediante la cual siguieron compartiendo su interés en los estudios clásicos. Después de la partida de Bond (1863), Caro prosiguió incansablemente sus estudios en forma autodidacta, si bien pudo beneficiarse en esto de su trato con Rufino José Cuervo y otros amigos estudiosos.

La actividad literaria, gramatical y filológica de Caro, así como su ejercicio del periodismo, fueron principalmente ocupaciones de su juventud; sin embargo, cuando en años posteriores hizo la edición de algunas de sus obras, incluyó en ellas trabajos de fecha más reciente, y frecuentemente corrigió y puso al día lo que había redactado años atrás. Mucho de lo que produjo quedó inédito hasta la publicación de sus *Obras completas*, editadas por Víctor E. Caro y Antonio Gómez Restrepo (tomos I-VIII, Bogotá, 1918-1933). El benemérito Instituto Caro y Cuervo de Bogotá ha venido publicando también la obra de Caro en excelentes ediciones críticas y más completas: Miguel Antonio Caro, *Obras*, tomo I: *Filosofía, religión, pedagogía* (1962); tomo II: *Gramática latina* (1972); tomo III: *Estudios lingüísticos, gramaticales y filológicos* (1980); *La canción a las ruinas de Itálica del licenciado Rodrigo Caro* (1947); *Poesías latinas* y *Versiones latinas* (1951); *Discursos y otras intervenciones en el Senado de la República (1903-1904)*, (1979); *Escritos sobre don Andrés Bello* (1981); *Estudios virgilianos* (1986-1988); *Estudios constitucionales y jurídicos* (1986); *Escritos políticos* (1989). El mencionado Instituto está publicando, además, su correspondencia.

Muchos de los trabajos de Caro recogidos en las publicaciones señaladas arriba constituyen su labor periodística; labor de exposición y defensa —o condenación, según el caso— de ideas políticas, económicas, religiosas, pedagógicas y filosóficas, en la que predominan el razonamiento lógico y la información más completa; además, presentación y debate de cuestiones críticas acerca de la lengua española, la literatura colombiana y otras realidades culturales. En varios periódicos de Bogotá publicó Caro sus artículos, pero lo hizo principalmente en el que dirigió y gerenció de 1871 a 1876, *El Tradicionista*, órgano de expresión de un grupo de intelectuales y eclesiásticos colombianos que estaban convencidos de que el catolicismo debía intervenir beligerantemente en la política del país. *El Tradicionista* fue expropiado y acabado por el gobierno radical de Aquileo Parra, en 1876, a raíz de haberse negado sus dueños a firmar un empréstito forzoso en favor de la Junta de Hacienda de Cundinamarca. El citado periódico tuvo imprenta propia, la Imprenta de El Tradicionista, con la que editó varios libros: *Obras escogidas, en prosa y verso, publicadas e inéditas*, de José Eusebio Caro (1873), José Manuel Groot (1873) y José Manuel Marroquín (1875), que hacían parte de una proyectada Biblioteca de Autores Colombianos, y el primer tomo del *Anuario de la Academia Colombiana* (1874).

Además de imprenta y periódico, Caro tuvo un negocio de libros (del cual fue socio Rufino José Cuervo), la Librería Americana y Española, establecida a mediados de 1878, por cuyo conducto se introdujeron al país libros europeos y norteamericanos y se difundió en el exterior la literatura colombiana, y fue, desde luego, lugar

de tertulia de los intelectuales de la época. Más conocida como Librería Americana, la casa subsistió hasta el 9 de abril de 1948 y, después de Caro, tuvo por dueños a otros dos presidentes de la República: José Vicente Concha y Miguel Abadía Méndez. La Librería Americana fue también casa editora, y de ella salieron a la luz las poesías de Gaspar Núñez de Arce, Diego Fallon, José María Roa Bárcena, las traducciones poéticas de Sully Prudhomme, hechas por Caro, lo mismo que un tomo de sus *Artículos y discursos*.

Otros desempeños culturales de Caro, poco conocidos hoy, son el docente y la dirección de la Biblioteca Nacional de Colombia; en efecto, en 1880 el presidente Rafael Núñez lo nombró director, cargo que desempeñó hasta 1885. La Biblioteca era por entonces una dependencia de la Universidad Nacional y estaba alojada en varios salones del edificio de Las Aulas, donde hoy funciona el Museo de Arte Colonial. Caro realizó allí una notable labor en lo referente a adecuaciones locativas, reglamento y, sobre todo, clasificación y catalogación de libros, pues bajo su dirección tuvo comienzo entre nosotros la elaboración de los catálogos en forma de fichero que hacen tan cómoda la consulta de una biblioteca. Aunque Caro no fue un profesional de la enseñanza, dictó conferencias magistrales a lo largo de toda su vida y en su juventud regentó algunas cátedras; aun en edad ya avanzada dio clases de latín a sus hijos menores y a algunos amigos de éstos, niños también de corta edad. Entre 1867 y 1868 enseñó filosofía en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, y entre 1868 y 1870 desempeñó la cátedra de latín en la Universidad Nacional. En el último año citado escribió para el rector de ésta su extenso e importante *Informe sobre los elementos de ideología de Tracy*, y su nombre figuró entre los de los candidatos a secretario de la institución.

La vida política de Caro fue dilatada y muy intensa, no obstante lo cual continuó con sus labores literarias. En 1868 asistió por Cundinamarca a la Cámara de Representantes, como suplente de Rafael Arboleda, y en 1875 asistió a ella por el Tolima. Durante la guerra de 1876, Caro y su familia pasaron días muy difíciles, pero el tesonero político continuó ligado al acontecer nacional. Más tarde se vinculó al movimiento de la Regeneración y, después de la guerra de 1885, fue nombrado delegado por



Miguel Antonio Caro Tobar.
Oleo de Juan Antonio Roda, 1973.
Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

Panamá al Consejo de Delegatarios que debía expedir una nueva Constitución. Allí su actividad fue ardua e importante; participó principalmente en los debates acerca de la división territorial de la República, el carácter político de los departamentos, la composición del Senado, el sistema electoral, el reconocimiento de la religión católica como la de la nación, temas que trató en los más notables de sus discursos de entonces. Fue, además, el redactor —claro y preciso— de dicha Constitución (1886), por lo que inexactamente se le ha considerado como su autor exclusivo.

Después fue nombrado por Rafael Núñez, en ese entonces jefe del gobierno, presidente del Consejo de Estado y, en 1892, elegido vicepresidente de la República por voto popular. Por ausencia de Núñez, que se había trasladado a Cartagena, Caro quedó encargado de la presidencia y, muerto Núñez en septiembre de 1894, gobernó como presidente efectivo hasta la terminación del período en 1898. De 1903 a 1904 fue senador suplente por Antioquia y se destacó por su patriótica impugnación del tratado Herrán-Hay, entre Colombia y Estados Unidos, sobre la construcción del canal de Panamá. Separada Panamá de la República de Colombia, con la intervención militar de Estados Unidos (1903), Caro, que como muchos se dolía del acontecimiento, se opuso en el Senado a que su patria pidiera una indemnización monetaria a ese país. En su discurso del 9 de agosto de 1904 decía que si Colombia recibía dinero por la secesión de Panamá, perdería a perpetuidad su derecho a protestar, y eso es precisamente lo que Estados Unidos necesitaba de su víctima; la conducta de Estados Unidos requería de la aprobación de Colombia, y esa aprobación sería su aceptación de dinero, que fue lo que ocurrió con el transcurso de los años.

Miguel Antonio Caro murió en Bogotá el 5 de agosto de 1909 y fue sepultado con los honores debidos a un presidente; el poeta Guillermo Valencia pronunció su panegírico. Se había casado con doña Ana Narváez y Guerra y tuvo nueve hijos, entre los cuales se destaca, por su labor literaria, Víctor Eduardo Caro Narváez (1877-1944). A él se deben estudios muy importantes sobre la vida y obra de su padre y fue, con Gómez Restrepo, el editor oficial de sus *Obras completas*.

La poesía de Caro

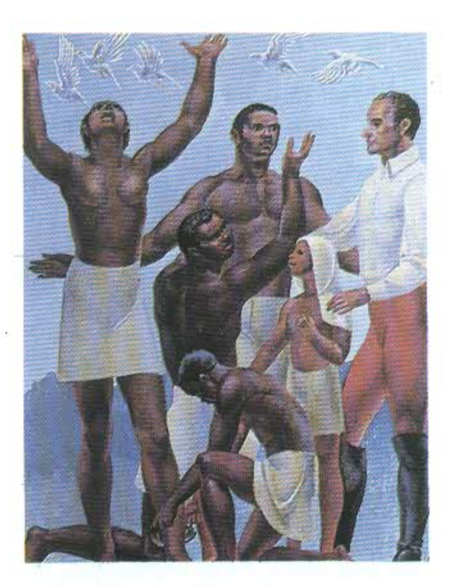
La obra de Caro que estrictamente pertenece a la literatura es su poesía; todo lo demás constituye su labor de erudito, de periodista y de orador político o académico. En su juventud publicó un pequeño tomo de *Poesías* (Bogotá, 1866) y *Horas de amor* (Bogotá, 1871); más tarde dio a conocer en periódicos bogotanos otras de sus composiciones, y todo esto, junto con lo inédito, fue recogido dentro de sus *Obras completas* en los tres tomos titulados *Obras poéticas*: I. *Sonetos y cantilenas*(Bogotá, 1928); II. *Horas de amor, Elegías* y *Cantos a la naturaleza* (1929); y III. *Musa militante, Sátiras* y *Lira cristiana* (1933).

Caro fue auténtico poeta, pero por algunos rasgos de su lengua y estilo, que lo hermanan con Bello y los neoclásicos españoles, y por el enfoque católico romano y romano latino que dio a muchos de sus temas, se quedó un poco fuera de época y no consiguió atraer al grueso público. Cierto es, sin embargo, que críticos muy competentes han sabido entenderlo y desvelar sus peculiares valores literarios. En su libro *Poesías* se revela según su mejor intérprete, Antonio Rubió y Lluch, «su filiación clásica por la corrección, la tersura, y ya que no por la sobriedad, por la templanza en las imágenes y en la expresión. Hay, con todo, espontaneidad juvenil, versificación fluida, frase gallarda y apasionada». Respecto de *Horas de amor*, Isabel Hernández Norman opina: su poesía «alcanza una mayor perfección, desligada ya por completo de la sujeción

[a los modelos clásicos]. Caro, poeta consciente y reflexivo, trabaja sus versos dejando traslucir una potente vitalidad y una orgullosa tensión moral [...] A su alma sensible, a su gran penetración de espíritu y a su amplitud de criterio se unen un estilo poético correcto, variado, y rico de tono y de modulaciones». De la poesía de Caro se ha venido diciendo, en general, que es de emoción contenida aunque honda; sobria en imágenes y bastante intelectual y abstracta; que carece del colorido de los románticos y de la sensualidad de los modernos, pero que es elegante en la dicción y perfecta en la métrica. De sus poemas suelen preferirse "Pro senectute", "La flecha de oro", "Himno a las estrellas", "La vuelta a la patria", "Canto al silencio", el soneto "Patria" y la oda "A la estatua del Libertador", que merece comentario especial, pues no hay duda de que es el mejor logro de la lírica elegíaca en lengua castellana.

"A la estatua del Libertador" tuvo dos ediciones en vida de Caro: la primera fue publicada en julio de 1883 en el *Papel Periódico Ilustrado*, número 46-48, en *La Verdad* número 19, en *Anales de Instrucción Pública*, tomo IV, número 31, y fue reproducida en agosto del mismo año en *El Conservador*, número 287. La segunda apareció en el *Parnaso colombiano*, tomo I, Bogotá, 1886, y fue reproducida en *El Repertorio Colombiano*, tomo XIII, 1887 y en *El Telegrama*, número 305 del mismo año; en *Revista literaria*, tomo V, 1894; en *La Epoca*, julio de 1905 y en *El Republicano*, julio de 1907. Dichas dos ediciones corresponden a dos redacciones del poema. En efecto, tras la lectura de la oda en julio de 1883, el notable poeta Diego Fallon escribió a Caro una carta (agosto 2) en la cual, además de elogios muy ponderados, le comunicaba algunas observaciones críticas. Caro las atendió y, en consecuencia, introdujo importantes modificaciones en su oda, la cual tuvo posteriormente una nueva edición. Las dos versiones de la oda "A la estatua del Libertador" fueron publicadas en las *Obras poéticas*, junto con un comentario de Caro que incluye la mencionada carta de Fallon y su respuesta.

Caro escribió su oda para conmemorar el centenario del nacimiento de Bolívar (julio 24 de 1883), y se inspiró en la bella estatua de Pietro Tenerani, situada en la Plaza de Bolívar de Bogotá, y en los cuatro relieves que adornaban su pedestal. El monumento no se erigió al general Bolívar sino al Libertador, y la estatua despierta en quien la contempla reflexiones melancólicas; tal es la idea de Caro, que además tuvo en mente ciertas expresiones del propio Bolívar, en las cuales asoma la duda acerca de su obra:



Bolívar, libertador de los esclavos. Ilustración de Sergio Trujillo Magnenat para la oda "A la estatua del Libertador", de Miguel Antonio Caro.

¡Bolívar!, no fascina
a tu escultor la Musa que te adora
sobre el collado que Junín domina,
donde estragos fulmina
tu diestra, de los Incas vengadora.

No le turba la fama,
alada pregonera, que tu gloria
del mundo por los ámbitos derrama
y doquier te proclama
genio de la venganza y la victoria.

[...]

Te vio, si adolescente,
ya en el silencio de la gran rüina
que Roma encierra apacentar tu /mente,
la soñadora frente
doblada al peso de misión divina;

retando a las Españas
de América inflamar el seno inerte
con grito que conmueve las montañas;
solo, en playas extrañas,
o entre escombros hundido, engrandecerte;

y puesto el pensamiento
allí donde visión mortal no alcanza,
nuevo Colón en pérfido elemento,
con profético acento
aliviar en tiniebla la esperanza;

con mano compasiva
(no bien a la fortuna has hecho esclava)
restituir su libertad nativa
a una raza cautiva
y a la prole infeliz que amamantaba.

[...]

Vio el dolor que se ceba
en ti, a la hora en que el Eterno dijo:
"Quiérole purificar con nueva
y terrífica prueba".
Colombia entonces te negó por hijo;

y envidia vil desflora,
con rabioso azotar, la ínclita rama
con que piadosa gratitud decora
tu frente creadora
que el honor de los Césares desama.

Ya el obcecado hermano
el arma revolvió contra tu pecho,
y en el confín postrero colombiano
te brinda hidalgo hispano,
si patria te faltó, su honrado techo.

A ese asilo postrero,
del piélago mezclándose al bramido
o al lejano clamor del marinero,
¿qué acento lastimero
fúnebre vuela a golpear tu oído?

[...]

En tan solemnes días,
por la orilla del mar los pasos lentos,
y cruzados los brazos cual solías,
hondas melancolías
exhalabas a veces en lamentos.

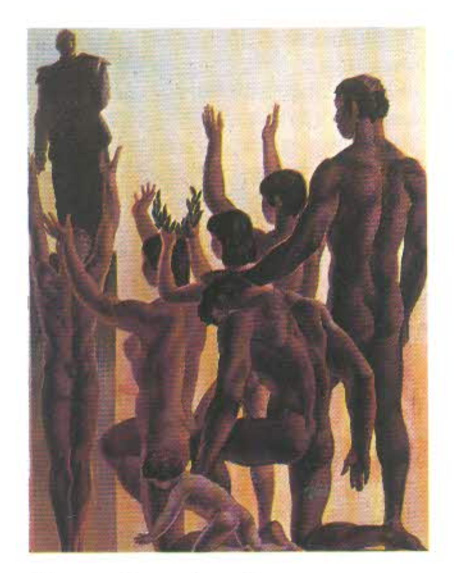
Ora pasara un ave,
ya hender vieses el líquido elemento,
sin dejar rastro en él, velera nave,
murmurabas: "¿Quién sabe
si aré en el mar y edifiqué en el viento?"

En sordos aquilones
oías como lúgubres señales:
"¿Si caerán sobre mí las maldiciones
de cien generaciones?
¡Ay desgraciado autor de tantos males!"

[...]

El noble estatüario,
apartando fulgentes aureolas,
de dudas en tu pecho solitario
vio aquel tumulto vario,
vio el hondo abismo, las amargas olas...

Callando respondiste
a la íntima efusión con que él te nombra
cuando en fijar tu semejanza insiste;
y hermosa pero triste
apareció tu veneranda sombra.



Libertos en homenaje ante la estatua del Libertador. Ilustración de Sergio Trujillo Magnenat para la oda de Caro.

[...]

Inclinando la espada
tu brazo triunfador parece inerme;
terciado el grave manto; la mirada
en el suelo clavada;
mustia en tus labios la elocuencia duerme.

[...]

No tremendo, no adusto
revives; del fragor de la pelea
descansas ya... Mas, tutelar augusto,
doquier se alce tu busto
con plácida elación se enseñorea.

Y en tu serena altura
mártir perdonas y recibes culto
sublime en tu dolor sin amargura;
de lisonja perjura
libre por siempre, y de cobarde insulto.

[...]

El divinal aliento
que anima a la materia y transfigura;
nobilísimo humano sentimiento;
final recogimiento;
cuanto a el alma enaltece o la depura,

en mística amalgama,
cual vago nimbo de tu excelsa frente,
no imitación, veneración reclama:
el que Padre te aclama
mezcla de orgullo y de vergüenza siente.

Nadie ¡oh Genio! delante
de ese animado bronce pasar pudo
sin que a otra esfera el ánimo levante,
y te llore y te cante
con pasmo religioso en himno mudo.

Fallon (carta citada) encontró en la oda "A la estatua del Libertador" originalidad, claridad, armonía y solidez arquitectónica; y Rubió y Lluch (*Estudios hispanoamericanos*, Bilbao, 1923) dijo de ella: «La oda resultó escultural y la más bella y exacta traducción que de la estatua podía hacerse [...] Solemne en el ritmo de sus estrofas [...]; pausada en su movimiento; arrebatada a veces, y con dejos manzonianos y reminiscencias leoninas otras; pero menos abandonada que una oda de fray Luis de León y sin el rápido centellear de las estancias de Manzoni [...] Se le pedía a Caro un milagro para creer en su inspiración poética y Caro lo hizo». Y es verdad. La inspiración es tal, que la oda adquiere fuerza y lirismo poco comunes; su versificación no sólo es fascinantemente cadenciosa en sí, sino que se funde íntimamente con las frases en una estructura emocionada y hermosísima que todavía nos subyuga. Además, el Bolívar que destacó Caro es el que continúa inquietándonos, como lo atestigua la reciente novela de Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto.*

Caro, traductor de poesía

En su "Estudio preliminar" a las *Obras de Virgilio*, traducidas por él al español, Caro decía: «Nada hay que fortifique tanto la atención y que tanto conduzca a penetrar la filosofía de un poeta, a familiarizarse con su manera especial, y a descifrar los pasajes difíciles que presenta, como el diligente ejercicio de traducirlo a otro idioma y en verso». Y en otro lugar (la introducción a sus *Traducciones poéticas*): «[La traducción requiere hoy] el estudio comparativo de las lenguas y de los escritores, el continuado examen del pensamiento y de la forma que reviste, el conocimiento de los medios de expresión, de los recursos rítmicos, de sus equivalencias y diferencias [...] porque los poetas deben ser interpretados fielmente, pero también poéticamente [...] Una traducción poética es una refundición, un renacimiento». Convencido de estas verdades, Caro tradujo con notable maestría numerosos poemas, tanto al español como al latín, y consignó su concepto de la traducción y el fruto de su experiencia en varios trabajos cuya validez se mantiene hoy: "Estudio preliminar" a *Obras de Virgilio* (1873), "Del metro y la dicción en que debe traducirse la epopeya romana" (1875), la introducción a *Traducciones poéticas* (1889) y el prólogo (en latín) a *Versiones latinas* (1899).

En 1861, cuando apenas tenía 18 años, Caro tradujo en verso el segundo libro de la *Eneida*. Ocho años después acometió la ardua empresa de poner en español todas las obras de Virgilio, y la terminó en 1875. En 1873 publicó dos tomos con las *Eglogas* (traducidas en distintos tipos de verso castellano), las *Geórgicas* (en silvas) y los libros I-VI de la *Eneida* (en octavas reales); en 1876 apareció el último tomo con el resto de la *Eneida*, los libros VII-XII (también en octavas reales). La traducción de Caro fue considerada por la crítica de su tiempo como la mejor existente en lengua castellana; así lo creyeron Marcelino Menéndez y Pelayo, Cuervo, Juan María Gutiérrez y Federico González Suárez, quien escribió de Caro: «Comprendió al poeta y, al traducirlo, fue poeta» (*Estudios literarios*, capítulo "Virgilio", Quito, 1909). También tradujo Caro poemas de Catulo, Propercio, Tibulo, Pseudo-Galo, Ovidio, Horacio, y pasajes de Lucrecio y Lucano, que fueron publicados póstumos como tomo I de sus *Obras completas* con el título de *Flos poëtarum* (1918). «Estas versiones [dice Rivas Sacconi], muchas de las cuales se intentaban por primera vez en castellano, son no menos notables que las de las obras virgilianas [...] Admira la facilidad con que Caro, por punto general, se amolda a las condiciones peculiares de cada autor [...] Lugar principal ocupa en la colección Horacio [...] quien es para Caro el amigo y compañero de todas las horas, así como Virgilio es el maestro predilecto». En el tomo de *Traducciones poéticas* y en *Sonetos de aquí y allí* (Curazao, 1891), Caro publicó numerosas versiones al español de poetas latinos modernos y de los grandes poetas franceses, ingleses e italianos. Todas estas traducciones y las *Poesías de Sully Prudhomme* (1905), traducidas también por él, le merecieron el título de «príncipe de los traductores castellanos» (Rubió y Lluch, *Estudios hispanoamericanos*).

Especial admiración suscita, por la cantidad de dificultades exitosamente vencidas en ella, otra labor traductora de Caro: su traslado a versos latinos (principalmente hexámetros y dísticos) de 99 poemas de autores españoles e hispanoamericanos, italianos, franceses e ingleses. La obra, que incluye un valioso prólogo (en latín) sobre el arte de traducir, fue publicada por Rivas Sacconi con el título de *Ver-*

siones latinas (Bogotá, 1951); su título original era *Latinae interpretationes, sive carmina e poetis praecipue Hispanis, tum Italis, Gallis, Anglis latine reddita.* La colección lleva como lema el verso de André de Chénier: «*Sur des pensers nouveaux faisons de vers antiques*» y, en consecuencia, se ve que Caro se propuso en ella determinar el modo en que un poeta romano habría dicho lo que los modernos dijeron; a propósito del "*Cinque maggio*" de Manzoni, se preguntaba: «¿Cómo habría dicho esto mismo Virgilio u Horacio u Ovidio?». A dicha labor traductora pertenecen dos trabajos singulares de Caro que por su extensión e importancia han sido publicados aparte; el primero es *El "Cinque maggio". Canto de Alejandro Manzoni a la muerte de Napoleón.* Contiene dos traducciones al latín: "Epicedium in Napoleonem imperatorem" (en dísticos) y "Eiusdem carminis translatio altera" (en estrofas alcaicas), dos traducciones al español, y un "Discurso" preliminar y notas, en español (*Obras completas*, tomo I, 1918). El segundo es *Ruderici Cari, Baetici, Cantio Hispanica celeberrima ad ruinas Italicae*, publicado por Rivas Sacconi (Bogotá, 1947). Se trata de la famosa poesía *Canción a las ruinas de Itálica o Sevilla la vieja* del andaluz del siglo XVI Rodrigo Caro, de quien Menéndez y Pelayo dijo: «El primero que supo traducir en forma lírica la voz honda con que la grandeza romana habla desde sus ruinas». El extenso trabajo de Miguel Antonio Caro comprende "Prolegomena" (en latín: vida y obra de Rodrigo Caro, transmisión de su "Canción", estudio crítico de ella, etc.), la traducción latina de la "Canción", numerosas y eruditas notas (en latín), y dos apéndices con textos españoles sobre las ruinas romanas de Sevilla y otras ruinas, especialmente las de Roma.

En la época de Caro el latín era la lengua oficial y litúrgica de la Iglesia católica; era la lengua académica de muchas universidades europeas y estaba en uso entre humanistas y científicos de la cultura mundial: lo que se escribía en latín podía ser entendido por muchos en muchos lugares del planeta. De ahí el convencimiento de Caro de la necesidad de cultivar el latín y de traducir a él obras representativas del mundo moderno, en especial el hispanoamericano, para así sacarlas del círculo necesariamente estrecho de una lengua particular y hacerlas de dominio universal. Caro creía, pues, en la misión difusora del latín, lengua del mundo en su tiempo, y «el cual, aunque de cierto modo se considera muerto, circula sin embargo en la correspondencia epistolar, permanece estable en los libros, y es considerado como intérprete alterno de todas las lenguas y como vínculo común entre los hombres de letras y entre las naciones cultivadas» ("Prolegomena").

Caro, hombre de letras polifacético

No es posible presentar detalladamente aquí la enorme producción en prosa de Miguel Antonio Caro. Nos limitaremos, pues, a proporcionar al lector los datos más importantes referentes a crítica literaria, lingüística y gramática latina.

Caro es el verdadero iniciador de la crítica literaria en Colombia, porque ésta adquiere con él jerarquía estética, perspectiva histórica y rigor en la investigación; Isabel Hernández Norman afirma: «...con su talento crítico pobló un espacio inmenso de la cultura hispanoamericana, antes casi desierto». Dedicó estudios pioneros a Juan de Castellanos, José Eusebio Caro, Julio Arboleda, Andrés Bello, el *Quijote* y, sobre todo, a Virgilio. Su obra crítica aparece publicada bajo el título de *Estudios literarios* en los tomos II, III y IV de sus *Obras completas*.

En su paladina y permanente defensa de la integridad del idioma, Caro se ocupó mucho del español y dejó en este campo dos extensos e importantes trabajos: uno es "Del uso en sus relaciones con el lenguaje", publicado por primera vez en *El Repertorio Colombiano* (1881) y reproducido después varias veces. Ahí aparecen las siguientes reflexiones que siempre es oportuno recordar: el uso de la lengua debe considerarse bueno o malo, porque de lo contrario «sería la historia del lenguaje una mera sucesión de usos igualmente buenos o, mejor dicho, ni buenos ni malos; no cabría en el lenguaje perfeccionamiento alguno, ni tampoco decadencia [...] El uso es bueno cuando acrecienta la lengua sin alterarla, cuando se asimila lo ajeno sin pérdida de lo propio, cuando se ostenta abundante, armonioso, fecundo; y es malo cuando arruina lo que es de casa y roba, no adquiere, lo de fuera; cuando padece pobreza en medio de tesoros que nadie sabe aprovechar y descoyunta la lengua en la servil imitación de tipos exóticos; cuando no acierta a renovar lo antiguo ni a eufonizar lo nuevo; cuando de un lado es *desuso* por lo que olvida, y de otro *abuso* por lo que altera; cuando en todos sus movimientos lleva inequívocos signos de decadencia». El otro trabajo en defensa del idioma es el *Tratado del participio*, cuya primera edición se hizo en *Anales de la Universidad Nacional* (1870). En este trabajo Caro sostiene que las formas verbales en "-ndo" (por ejemplo, "bajando", "comiendo", "durmiendo"), además de su valor de gerundios, tienen el de participios activos y, por tanto, se usan correctamente como predicativos; por ejemplo: *María entró llorando* (= cuando María entró, lloraba), *Te vi durmiendo* (= cuando te vi, dormías). En consecuencia, son incorrectas cuando denotan acción (o estado) posterior a la principal, por ejemplo: *Cogí el bus a las ocho llegando tarde a casa* (primero cogí el bus a las ocho y después, o por ello, llegué tarde a casa), y cuando se usan como adjetivos especificativos, como en *Una gaveta conteniendo papeles* (= una gaveta que contiene papeles). Caro, con esta doctrina mostraba la continuación en español del valor de los participios activos latinos y se apartaba de la de Bello, quien en las formas en "-ndo" sólo veía la continuación del gerundio latino. Esta velada polémica ha producido incomprensión y rechazo de la doctrina de Caro entre algunos especialistas demasiado apegados a Bello, si bien recientemente un crítico nada benévolo con Caro, Rafael Torres Quintero (*Caro, defensor de la integridad del idioma*, Bogotá, 1979), sostiene que «lo que sí es inobjetable es que el *Tratado del participio* será siempre utilísimo para el filólogo que se esfuerce en mantener ciertas normas consideradas claves del buen hablar y de la prosa castiza y elegante».

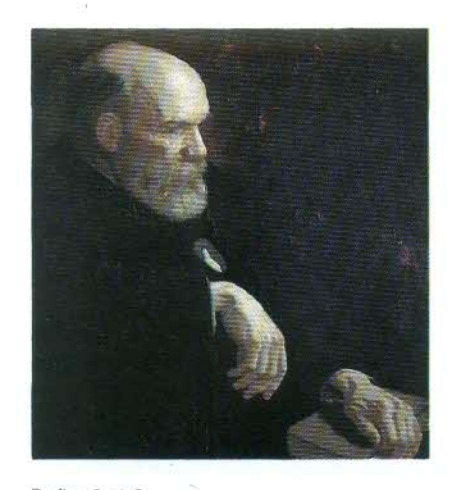
En 1867 Miguel Antonio Caro y su amigo Rufino José Cuervo publicaron su *Gramática de la lengua latina para el uso de los que hablan castellano.* El libro, de mucho éxito en su tiempo, tuvo varias ediciones: 2ª, «aumentada y adicionada de un tratado de prosodia», en 1869; 3ª, «corregida, aumentada y adicionada con dos cursos de ejercicios», en 1876; 4ª, 1886; 5ª, 1893; 6ª, 1905. En 1972 fue editada críticamente, con un "Estudio preliminar" e índices, por Jorge Páramo Pomareda (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo). Aunque ambos autores lo son de la *Gramática* con igual derecho, en cuanto colaboraron en todas sus partes, la *Sintaxis* es trabajo principalmente debido a Caro. Como descripción del sistema lingüístico latino y de su mecanismo la *Gramática* de Caro

y Cuervo es realmente admirable, y su constante recurso a la comparación de los medios de expresión latinos y castellanos la hacen original y especialmente útil en la dialéctica del latín para hablantes del español. Cuando Caro y Cuervo emprendieron la elaboración y publicación de su obra quisieron proporcionarle al estudiante colombiano, e hispanoamericano, un texto propio que reemplazara ventajosamente a los extranjeros que por entonces circulaban (labor patriótica y *productora*, no *reproductora*, de cultura), y que estuviera expresamente dedicado al «uso de los que hablan castellano», ya que veían la verdad en el siguiente concepto de Bello, que aparece como epígrafe de la *Gramática latina*: «Dada una lengua, no debe ser una misma su gramática para los extranjeros de diversas naciones». Así consiguieron realizar una «obra magistral y la mejor de su género en nuestro idioma» (Menéndez y Pelayo, *Informe* a la Real Academia Española sobre la gramática latina de F. Jiménez Lomas, 1882).

RUFINO JOSÉ CUERVO

Vida y obra

Rufino José Cuervo, nuestro máximo lingüista —y uno de los más notables del mundo en la segunda mitad del siglo pasado—, nació en Bogotá el 19 de septiembre de 1844. En su casa recibió de su padre, el patricio Rufino Cuervo (1801-1853), la extraordinaria formación de su personalidad, el amor al estudio y el espíritu de método y trabajo que más tarde harían de Rufino José el sabio tesonero y riguroso que conocemos. Huérfano de padre a los diez años, Cuervo prosiguió su educación bajo la tutela de su madre y tuvo varios preceptores extranjeros: el brasileño Cerqueira de Lima y los franceses Bergeron y Touzet. Con su amigo Miguel Antonio Caro asistió por algún tiempo al colegio dirigido por Antonio Basilio Cuervo (su hermano mayor) y Antonio José de Sucre y, después, al colegio de Santiago Pérez y al de San Bartolomé, donde tomó algunas asignaturas y fue de nuevo condiscípulo de Caro. Tras la expulsión de los jesuitas en 1861 Cuervo se vio obligado a interrumpir su educación escolar, pero en casa continuó por su cuenta sus estudios, especialmente los de gramática española y de latín, lengua que enseñó durante los años 1867-1870 en el Colegio Mayor de Nuestra



Rufino José Cuervo.
Oleo de Rodríguez Cubillos, 1950.
Instituto Caro y Cuervo, Hacienda Yerbabuena.

Señora del Rosario y en el Seminario Conciliar de Bogotá. Entre tanto, con la revolución de 1860, la situación económica de la familia empeoró notablemente (vivían de lo poco que conseguía la madre con su trabajo casero de fabricación de vinagre, de las clases de Rufino José y de la explotación de unas minas de carbón de la familia a cuyo frente estaba su hermano Angel), así que los jóvenes Cuervo, para mejorar sus medios de subsistencia, acabaron por establecer, en su propia casa, una fábrica de cerveza; la primera que tuvo Bogotá. Por fortuna la fábrica prosperó y, gracias a ello, los dos hermanos pudieron aumentar considerablemente sus entradas y realizar un primer viaje a Europa (1878-1879), con motivo de la Exposición Universal de París.

Simultáneamente con el trabajo en la cervecería, Cuervo adelantaba sus investigaciones, compraba libros y adquiría una notable preparación lingüística. A esta época de su vida —22 a 30 años de edad— pertenecen sus ya magistrales obras *Gramática de la lengua latina* (compuesta en asocio con Miguel Antonio Caro), las dos primeras ediciones de *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, la *Muestra de un diccionario de la lengua castellana* (realizada en colaboración con Venancio G. Manrique) y "Estudios filológicos", en *Anuario de la Academia Colombiana*, tomo I (1874): "Sobre la forma *he* que pasa por imperativo de *haber*", "Sobre los usos del sufijo *-o* en castellano" y "Sobre el carácter del infinitivo". Además, desde 1872 venía acopiando materiales para su magno *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*.

Convencido Cuervo de que solamente Europa podía ofrecerle las condiciones más ventajosas para continuar su actividad científica, arregló sus asuntos económicos, vendió su fábrica de cerveza y, junto con su hermano y entrañable amigo Angel, se trasladó a París (1882), donde residió por el resto de su vida. Desde París participó en la 4ª edición de la *Gramática latina*, hecha en Bogotá por su amigo Caro, y en París hizo las ediciones tercera a sexta de sus *Apuntaciones*, redactó y publicó los dos primeros tomos de su *Diccionario* y sus *Notas a la Gramática de Andrés Bello*, y colaboró en las mejores revistas de filología hispánica de Francia: *Romania*, *Revue Hispanique* y *Bulletin Hispanique*. En 1892 publicó, en París, *Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época*, biografía del padre en dos tomos compuesta en colaboración con su hermano Angel. Mantuvo una ingente correspondencia con sus amigos de Bogotá y América, y con lingüistas europeos cuyas consultas acerca de la lengua española atendió siempre generosamente y con la máxima solvencia.

Rufino José Cuervo murió en París, el 24 de abril de 1911, y fue sepultado en el cementerio de Père Lachaise, donde reposan sus restos. Nunca se casó ni tuvo hijos. Legó sus libros y periódicos americanos a la Biblioteca Nacional de París y su grande y selecta biblioteca de lingüista y filólogo a la Biblioteca Nacional de Bogotá, donde se conserva con el nombre de Fondo Cuervo. El mejor estudio de su vida y obra es el de Fernando Antonio Martínez, publicado como "Estudio preliminar" al tomo primero de las *Obras* de Cuervo (Bogotá, 1954); de estos años es también la *Bibliografía de Rufino José Cuervo* por Rafael Torres Quintero, publicada por el Instituto Caro y Cuervo.

Cuervo, literato

En realidad no es la literatura el campo donde Cuervo descolló: no fue poeta, ni novelista, ni dramaturgo; ni siquiera periodista. Pero conoció a fondo las obras literarias españolas, desde el *Cantar de Mío Cid* hasta las novelas de Fernán Caballero; gustó siempre de la poesía, ya fuera colombiana (José Eusebio Caro, Diego Fallon, Rafael Pombo, Antonio Gómez Restrepo), hispanoamericana (Bello) y española (fray Luis de León, José de Espronceda, José Zorrilla), o de otros países (Francia, Inglaterra, Italia, Roma y Grecia antiguas), y en todos sus escritos se mostró como prosista claro, elegante y, a veces, incluso

HUMANISMO Y FILOLOGIA SIGLO XIX

***Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* (Tomo I)** 1886

Ezequiel Uricoechea	1834	1880
Miguel Antonio Caro	1843	1909
Rufino José Cuervo	1844	1911
Marco Fidel Suárez	1855	1927

elocuente y apasionado. La citada *Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época* es un libro que, además de sus méritos historiográficos, exhibe gran maestría narrativa y descripciones encantadoras; y, aunque la pluma de Angel Cuervo aparece predominantemente en él, puede tomarse como ejemplo del estilo literario de Rufino José, o por lo menos, del que él aprobaba y prohijaba. Desde luego, la labor del insigne bogotano que, aun dentro de nuestra historia literaria, ha de tenerse en cuenta es su pionera contribución al conocimiento del acervo lingüístico de los pueblos hispanoamericanos, tal como se presenta en sus estudios dialectales y en su obra lexicográfica.

Cuervo, iniciador de la dialectología hispánica

Cuando Cuervo publicó la primera edición de sus *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* (1867-1872), se proponía señalar los errores de castellano que cometían los bogotanos, tanto en la conversación como en lo escrito, para que los corrigieran según los modelos de los mejores escritores españoles y americanos y así evitaran la diversidad de usos y colaboraran en la unificación del español. En el prólogo escribió: «Nada simboliza tan cumplidamente a la patria como la lengua [...] De suerte que mirar por la lengua vale para nosotros tanto como cuidar los recuerdos de nuestros mayores, las tradiciones de nuestro pueblo y las glorias de nuestros héroes; y cuando varios pueblos gozan del beneficio de un idioma común, propender a su uniformidad es avigorar sus simpatías y relaciones, hacerlos uno solo. Por eso [...] nadie hace tanto por el hermanamiento de las naciones hispanoamericanas como los fomentadores de aquellos estudios que tienden a conservar la pureza de su idioma, destruyendo las barreras que las diferencias dialécticas oponen al comercio de las ideas».

Poco a poco, en las sucesivas ediciones de los años 1876, 1881, 1885, 1907 y 1914, las *Apuntaciones* se fueron apartando de su primer propósito y se fueron convirtiendo en un tratado científico de dialectología hispánica, cuya culminación iba a ser conseguida por Cuervo en una obra que infortunadamente no alcanzó a concluir y quedó inédita, pero que el padre Félix Restrepo encontró cuando era director del Instituto Caro y Cuervo y pudo publicar en 1944 con el título de *Castellano popular y castellano literario.* En este libro Cuervo describe la variedad fonética, léxica y gramatical a que la lengua española había llegado en América y España y expone las causas internas de esa transformación: «Toda lengua vive en evolución perpetua, alterándose, enriqueciéndose o empobreciéndose, y cada época nos la muestra en una fase de tal evolución [...] Las causas que obran en la alteración del lenguaje existen en los individuos, como el lenguaje mismo, y se reducen a dos categorías principales: una la imperfecta imitación física, y otra la dislocación o confusión de las asociaciones de los elementos del lenguaje en el alma [...] Las causas fisiológicas obran principalmente alterando la forma material de las palabras, ya estén aisladas, ya figuren como miembros de una frase. Las psicológicas, a más de eso, alteran las construcciones y el sentido de las palabras». Además, buena parte de los artículos que Cuervo redactó y publicó durante su permanencia en París (1882-1911) están dedicados al habla hispanoamericana (pueden verse en *Disquisiciones sobre filología castellana*, Bogotá, 1950), cuyas diferencias dialectales resultan evidentes por obra de dichos artículos.

A partir de los hechos dialectales objetivamente constatados en sus investigaciones, de la magnitud del aislamiento que España mantenía respecto de América y, en ésta, del de unas naciones respecto de las otras, Cuervo llegó a plantearse la cuestión de si el español americano llegaría a diferenciarse tanto del de España y a escindirse en la propia América en tal variedad de dialectos, como el latín del bajo Imperio Romano. Y su respuesta fue afirmativa. En efecto, en su polémica con el escritor y periodista español Juan Valera, contenida en dos artículos publicados en *Bulletin Hispanique* (1901 y 1903), Cuervo hacía el siguiente raciocinio: si es cierto que en los siglos que van corridos desde la Conquista hasta hoy la lengua española se ha diferenciado en América y España; si es cierto que la diferenciación irá acrecentándose gracias a la poca comunicación recíproca entre los Estados y a la poca influencia que tienen sus capitales para constituirse en centros de unificación lingüística; si es cierto que la lengua literaria es creación más o menos artificial que no logra anular las diferencias dialectales del habla popular, el español se fragmentará en varias lenguas, como le sucedió al latín en la edad media, el cual, de idioma universal que era del Imperio Romano, se transformó en las distintas lenguas que llamamos románicas: portugués, castellano, catalán, francés, provenzal, italiano y rumano. La lingüística del siglo XIX, a que Cuervo pertenecía, había establecido científicamente la evolución de las lenguas por efecto de procesos inconscientes, inevitables y lentísimos; así que nuestro ilustre lingüista, constatando cambios profundos en el español introducido en América por los conquistadores, no podía menos que predecir, desde luego a muy largo plazo, la disolución de la lengua castellana en nuestro continente. Noventa años han pasado desde la predicción de Cuervo y, si bien es cierto que todavía los americanos no hablamos lenguas diferentes, la diversidad dialectal registrada por él se ha mantenido —si es que no ha aumentado—, y esto a pesar de que las comunicaciones entre los pueblos de América se han estrechado considerablemente y cada vez se hacen más esfuerzos por la integración. Siendo tan lentos los procesos de cambio en las lenguas, el transcurso de un siglo no es tiempo suficiente para darle a Cuervo la razón o para negársela; con todo, las circunstancias que hoy rodean a nuestra América permiten columbrar un futuro más optimista que el que él entreveía.

Cuervo, lexicógrafo pionero

La obra cumbre de Rufino José Cuervo, y la única de su género en su época y aun hoy, en su *Diccionario de*

construcción y régimen de la lengua castellana (París, tomo I, 1886, tomo II, 1893; reimpresos por el Instituto Caro y Cuervo en 1953). En el "Prospecto" que Cuervo escribió para anunciar la obra, puede leerse: «No es un diccionario enciclopédico ni un diccionario general de la lengua castellana; comprende sólo aquellas palabras que ofrecen alguna particularidad sintáctica, ora por las combinaciones a que se prestan, ora por los cambios de oficios o funciones gramaticales de que son susceptibles, ora por el papel que desempeñan en el enlace de los términos y sentencias». Según su propia confesión, Cuervo emprendió la composición de su *Diccionario* con el intento de aclarar, con ejemplos de los mejores escritores de España e, incluso, de América, las dudas que nos suscita, aun ahora el uso de construcciones como: *en base a* y *con base en, de acuerdo con* y *de acuerdo a, de arriba abajo* y *de arriba a abajo* (o *a bajo*), *me acuerdo que* y *me acuerdo de que*, etc.

El *Diccionario* fue redactado de acuerdo con el siguiente plan: el vocabulario comprende sustantivos, adjetivos y verbos de régimen especial; pronombres personales, demostrativos y relativos; adverbios demostrativos; preposiciones y conjunciones. Los significados o acepciones de las palabras estudiadas aparecen ordenadas a partir de las etimológicas, concretas y particulares, hasta llegar a las generales y metafóricas. En cuanto a la construcción y el régimen, en los sustantivos se señalan el genitivo objetivo (*el amor de Dios* = el amor que se le tiene a Dios) y el sujetivo (*el amor de Dios* = el amor que Dios nos tiene) y las construcciones heredadas del verbo de que el sustantivo deriva (*servir a la patria* y *el servicio a la patria*), y lo mismo se hace con los adjetivos; en los verbos, se señala el carácter transitivo e intransitivo de su construcción (*escoger algo* o *a alguien* y *escoger* simplemente), las preposiciones con que se usan (*aceptar algo de alguien, aceptar a alguien por amigo*), los empleos reflejos (*aceptarse a sí mismo*) y recíprocos (*aceptarse varias personas entre sí*), etc. Todo esto va apoyado en numerosos ejemplos de escritores españoles y, aunque en menor número, americanos, y un apartado especial se dedica a los autores de la época anteclásica (siglos XV, XIV, XIII, XII). Se añade la etimología de la palabra y, si es del caso, observaciones sobre formas irregulares, ortografía y acentuación. Para que el lector tenga una idea clara de lo que realmente es el *Diccionario de construcción y régimen* de Cuervo copiamos aquí uno de sus artículos más breves, suprimiéndole (en vista del espacio de que disponemos) los ejemplos que atestiguan los usos y construcciones, menos uno:

«ADAPTAR. *Verbo*. Acomodar, aplicar justamente una cosa a otra (*transitivo*). Con *a*, –a) En sentido material: Adaptar un tubo a la boca de una vasija. –b) Metafórico. α) *Transitivo*. "Cuando tratamos de escribir o hablar, debemos [...] conservar siempre a la vista la idea, y adaptar a ella el estilo". Jovellanos (R. 46.130). –αα) *Reflejo*. "Elegir en materia tan vasta solamente lo preciso, y lo que más se adapte a la expresión poética". Iriarte (1.38). –ββ) *Participio*. "La *Salve* que compuso don Pedro Compostelano [...] es una oración tan adaptada al oficio de nuestra Señora, que no usa la Iglesia universal de otro panegírico [...]". Venegas, *Agonía* 3.15 –β) Se usa como *intransitivo*. Acomodarse, cuadrar. Con *a*. "Ya sé que en cualquiera estado / que se examine se hallan / muchos siervos del Señor; / este elegí, porque adapta / más a mi genio". Moratín (R. 2.410).

«**Período anteclásico.** *Siglo XV: "Con razón se gozará / Navarra et avrá alegría, / pues aquesta profecía / a ella se adaptará"*. P. de Guzmán, *Rim. inéd.* 300.

«**Etimología.** Latín *adaptare*, compuesto de *ad*, que refuerza el concepto de aproximación, conformidad, y *aptare*, denominativo de *aptus*, apto. Francés *adapter*, italiano *adattare*».

Cuando Cuervo publicó en París, en 1884, un fascículo de muestra de su *Diccionario*, el lingüista francés Alfred Morel-Fatio escribió lo siguiente en la *Revue Critique d'Histoire et de Littérature:* «No es el Sr. Cuervo un autor novel, que tengamos que presentar a los lectores de la *Revista Crítica*; sus estudios sobre las peculiaridades fonéticas y sintácticas del castellano [...] y su edición, muy mejorada, de la gramática de Bello [...] han puesto su nombre a la orden del día entre los cultivadores de la filología románica. Por el profundo conocimiento que muestra de la gramática general, por su rara aptitud para fijar los más delicados matices de la sintaxis de su lengua, el docto bogotano es, en verdad, la persona calificada para emprender el trabajo que se anuncia. Sin hacer agravio a nadie, puede resueltamente afirmarse que no hay en España hoy ningún gramático capaz de intentar empresa semejante; y es muy honroso para la América del Sur, y en particular para Colombia, que uno de sus hijos sea el encargado de volver a enseñar a la antigua madre patria la historia de su lengua. Del *Diccionario de construcción y régimen* no se ha publicado hasta ahora más que este fascículo, a guisa de espécimen; mas el autor espera tener terminado el tomo primero para fines del año».

No fue así, pero el tomo I apareció en París, impreso por Roger et Chernoviz, en 1886; comprende las letras A-B (desde "a" hasta "buscar") y tiene 922 páginas. El segundo tomo fue publicado en la misma ciudad, en 1893, impreso también por Roger et Chernoviz, y contiene las letras C-D (desde "ca" hasta "duro"), con un total de 1348 páginas. Nada más publicó Cuervo de su monumental *Diccionario*, que quedó trunco; dejó, sin embargo, elaborados los borradores para la redacción de las monografías correspondientes a las palabras "ea"-"empero" y cerca de 40 000 fichas con ejemplos para las sucesivas, hasta la palabra "librar". La mala salud y, sobre todo, la muerte de su hermano Angel, acaecida en 1896, que lo sumió en un profundo abatimiento, fueron, al parecer, las causas de que Cuervo no continuara trabajando en su *Diccionario*.

Bibliografía

HERNÁNDEZ NORMAN, ISABEL. *Miguel Antonio Caro, vida y obra*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1968.

INSTITUTO CARO Y CUERVO. *Uricoechea. Noticia bibliográfica y homenaje en la ciudad de Bruselas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1968.

PORTO DAPENA, J.A. *Elementos de lexicografía. El Diccionario de construcción y régimen de R.J. Cuervo*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980.

RIVAS SACCONI, JOSÉ MANUEL. *El latín en Colombia*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1949.

ROMERO, MARIO GERMÁN (Ed.). *Epistolario de Ezequiel Uricoechea con Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro*. Archivo Epistolar Colombiano, X. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976.

ROMERO, MARIO GERMÁN (Ed.). *Epistolario de Rufino José Cuervo con Miguel Antonio Caro*. Archivo Epistolar Colombiano, XIII. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978.

TORRES QUINTERO, RAFAEL. *Bibliografía de Rufino José Cuervo*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1954.

VALDERRAMA ANDRADE, CARLOS. *El centenario de El Tradicionista*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1972.

Obra literaria de Marco Fidel Suárez

Teresa Morales de Gómez Agudelo

Aunque Marco Fidel Suárez (1855–1927) es conocido en el mundo literario colombiano principalmente por los *Sueños de Luciano Pulgar*, su obra como filólogo, ensayista, orador y gramático es muy notable.

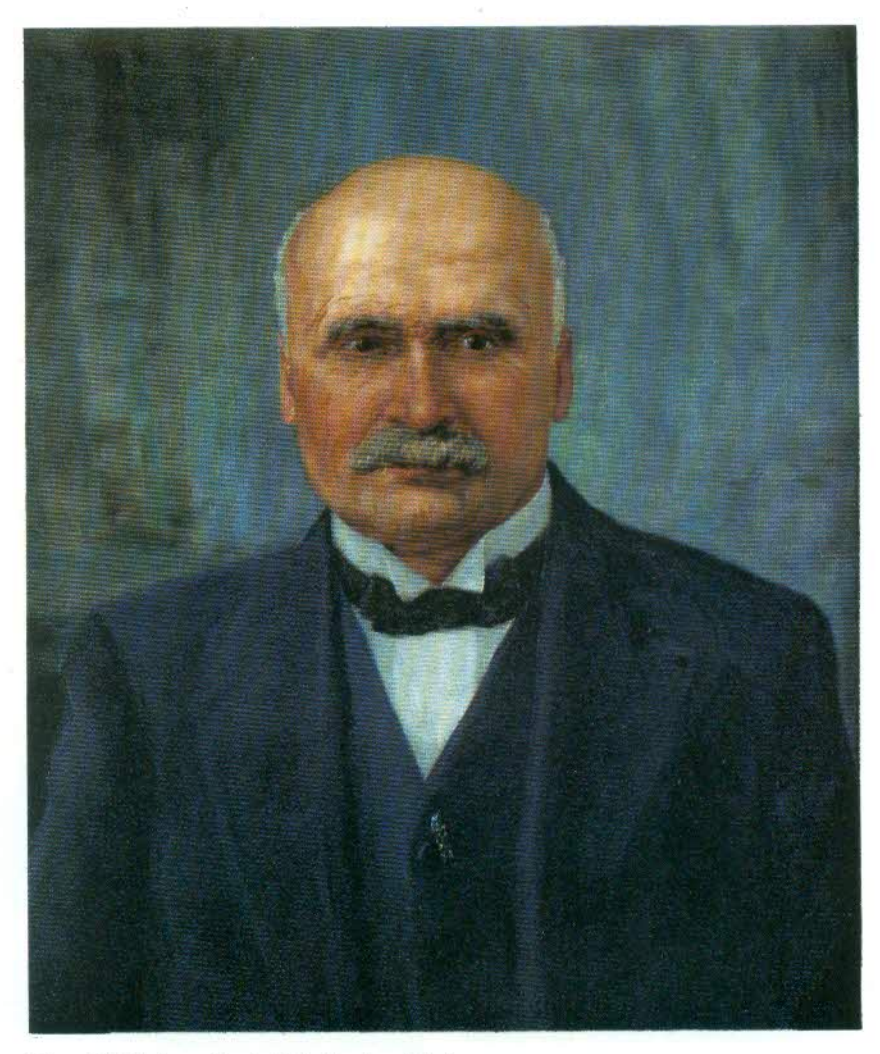
Don Marco nació en Hatoviejo (hoy Bello), un pueblito antioqueño. Con Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro cierra el triángulo de los grandes filólogos y gramáticos colombianos. Estudió en el Seminario de Medellín y en el Colegio del Espíritu Santo de Bogotá, en donde fue simultáneamente alumno y profesor. Varias veces representante a la Cámara y senador de la República, también fue jefe del partido conservador en unión del presidente José Vicente Concha, ministro de Relaciones Exteriores y de Instrucción Pública, y presidente de la República de 1918 a 1921.

SUEÑOS DE LUCIANO PULGAR

José Camacho Carreño fue quien, en octubre de 1922, animó a Suárez para que escribiera en forma de diálogo unos artículos que serían publicados en un periódico capitalino, *El Nuevo Tiempo*, que, en otra época, había apoyado sus ejecutorias.

La génesis de los *Sueños* fue el robo de un documento escrito por Suárez para explicar su separación de la presidencia de la República. Don Marco había sido acusado de indignidad en la Cámara de Representantes por haber vendido sus sueldos. Trató de defenderse pero carecía de dotes parlamentarias, su voz era opaca y vacilante y no logró ser escuchado. Escribió entonces un folleto que tituló *Honores y deshonra* con el propósito de publicarlo y así explicar su conducta. Pero el folleto fue robado de la imprenta de los padres salesianos y publicado, días más tarde, lleno de erratas, salpicado de injurias e ilustrado con caricaturas. Los ladrones, además, fijaron trozos del texto en carteles callejeros.

Frustrado su deseo de justificación, empezó a pensar en la posibilidad de escribir unos artículos periodísticos en los que, además de un análisis de su obra de gobierno, se revisaran problemas de actualidad, se recordaran hombres y paisajes y se discutieran minucias gramaticales. Así, pues, los *Sueños de Luciano Pulgar* nacieron del deseo de justificación de Suárez y de su necesidad de compartir el tesoro de conocimientos e impresiones que había acumulado en una vida de estudios y lecturas. Decidió darles forma de diálogo, pues de esta manera se lograba una cierta vivacidad y se prestaba para un ejercicio dialéctico que amenizaba materias que de otra manera podrían parecer tediosas. Pero no siempre logra Suárez un verdadero diálogo; no hay una caracterización de los interlocutores y no se vislumbra un estudio psicológico de sus compañeros. Se podría decir con mayor exactitud que es un monólogo largamente meditado en el que las preguntas son sólo el pretexto para que Luciano hable de lo que bulle en su mente y en su corazón. No hay una pintura de la personalidad de sus amigos, no hay caracteres ni pasiones individuales. Pero a cambio encontramos todo un mundo de los personajes, historias y lugares que pueblan sus recuerdos. Sus juicios, no siempre objetivos, transparentan los sentimientos de su propia alma, en los



Marco Fidel Suárez. Oleo de Delio Ramírez Beltrán. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.

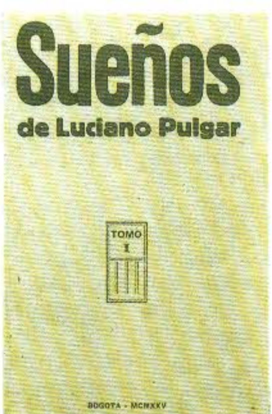
que aparece siempre la gratitud hacia aquellos que lo apoyaron, lo comprendieron o lo distinguieron con su amistad. De esta obra dice Fernando Antonio Martínez: «Evoca lo mismo el acento de una palabra de abolengo épico que el matiz nostálgico de una voz indígena; tanto se conmueve con el oscuro suceso de una crónica medieval como con el hecho bárbaro, cruel y público de una crónica de su propio tiempo».

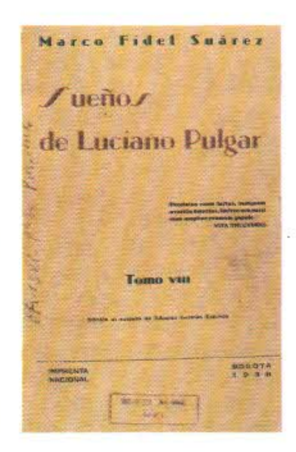
El primer *Sueño* aparece publicado el 11 de marzo de 1923. Su primer interlocutor es Sergio Arboleda, quien habla bajo el nombre de Julián de Jovellanos. Suárez se llama a sí mismo Luciano Pulgar, mezclando los nombres de Luciano de Samosata (ca. 120-ca. 180), célebre autor de diálogos, con el de Pulgarcito, el personaje de los cuentos de Charles Perrault.

Los *Sueños* muestran un claro y preciso pensamiento, una tersura en la prosa que los hace una delicia, un estilo que recurre a giros sugerentes y sorpresivos y una escogencia de los temas que los hace interesantes para todo el público. Sus descripciones de viajes están llenas de humor y picardía y sorprenden en un autor que podría pensarse severo y solemne. Todo ello salpicado de disquisiciones gramaticales y recuerdos históricos escritos en una prosa refinada, perfeccionada hasta el máximo.

Suárez se refiere a sus benefactores, amigos y conocidos con cariño y deferencia, pero a sus enemigos les pone apodos alusivos a su carácter o a sus actividades y jamás los llama por su propio nombre. Esta costumbre impide que los lectores actuales descifren el sentido de las alusiones y entiendan a cabalidad los acontecimientos a que se refiere. Hace falta, por lo tanto, una segunda lectura de la mano de un exegeta que permita conocer los sucesos ocultos y sus protagonistas. A Laureano Gómez lo llama Licisca, «la fiera más terrible del género de los canes, que en luna creciente es liberal, en menguante parece republicana, y en todo tiempo es lunática y más atrevida que Don Quijote». A sus enemigos políticos Alfonso López Pumarejo, Luis Cano y Laureano Gómez los llama las «euménides». Y para referirse a *El Tiempo*, diario que lo ha perseguido siempre, dice: «Yo para saber cómo estoy, en vez de acudir al pulso y al averiado corazón, acudo al dios o diablo Saturno que madruga caballero en aeroplano de papel». Sus interlocutores







"Sueños de Luciano Pulgar", de Marco Fidel Suárez: Primera publicación en "El Nuevo Tiempo Literario", marzo 11 de 1923. Tomo I, de 1925 (ejemplar de la Casa de Poesía Silva), y tomo VIII, editado por Eduardo Guzmán Esponda en 1938 (Biblioteca Nacional, Bogotá).

son: Grocio, que personifica al historiador José Manuel Groot, y Nonio, que es su admirado Rafael Núñez. Pero su amigo más constante es Justino, que representa a Urbano Ruiz, su antiguo condiscípulo del seminario de Medellín.

En un comienzo Suárez no aspiraba a publicar sino unos pocos *Sueños*, los suficientes para lograr sus propósitos. Pero los artículos tuvieron gran éxito, ya que tocaban temas referentes a personajes de la política y la cultura y eran esperados con gran interés, tanto por sus alusiones picantes, como por la belleza de su estilo y por las flechas, algunas de ellas envenenadas, que disparaba contra sus adversarios. Así que resuelve seguir soñando, dando rienda suelta a su erudición, a sus conocimiento, a los recuerdos de su larga vida y al catálogo de sus afectos.

Marco Fidel Suárez.
Oleo de Coriolano Leudo Obando, 1939.
Biblioteca Nacional, Bogotá.

Todos los autores están de acuerdo en que la pluma de don Marco Fidel se solazaba en la descripción implacable de sus enemigos y en la afilada ironía, siempre demoledora. Pero no es esa la única razón de su éxito: en sus escritos también se encuentra una información enciclopédica sobre historia, literatura y religión.

En 1925 la Editorial Minerva publica el primer tomo de los *Sueños* y en los dos años siguientes se publican siete más, hasta la muerte de don Marco. En 1938 la Academia Colombiana publica el tomo octavo, impreso en la Imprenta Nacional y prologado y corregido por Eduardo Guzmán Esponda. En 1940 la Librería Voluntad publica la colección completa, recogida en doce tomos. En 1966 el Instituto Caro y Cuervo publica dos volúmenes en los que recoge los cinco primeros tomos anotados minuciosamente por Joaquín y Jorge Ortega Torres. Estas notas, indispensables para el entendimiento y disfrute de los *Sueños*, son a su vez un documento de asombrosa erudición.

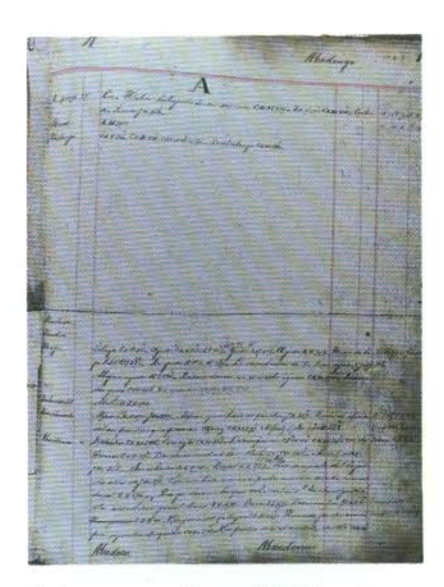
ESCRITOS GRAMATICALES

Suárez escribió su *Ensayo crítico sobre la gramática de don Andrés Bello* en 1881, para el concurso abierto por la Academia Colombiana para celebrar el centenario del gran autor venezolano. Este trabajo le valió el primer premio y, a pesar de su extrema juventud y de ser un provinciano humildísimo y desconocido, lo colocó en un lugar preeminente en la literatura colombiana.

Más adelante, el *Ensayo crítico* sirvió de base para los *Estudios gramaticales*, la obra más cuidadosamente estructurada de las escritas sobre estas cuestiones. Apareció en la *Colección de escritores castellanos, filólogos*, XXVI (Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885), con una advertencia y noticia bibliográfica de Miguel Antonio Caro. En ellos Suárez expone las teorías gramaticales de Andrés Bello, analizándolas minuciosamente, comparándolas con otros trabajos teóricos de gramáticos antiguos y modernos y sacando conclusiones sobre su uso.

Suárez se dedicaba a buscar y cotejar ciertos vocablos interesantes que le permitían rastrear la historia de la lengua. Le apasionaba el habla de la gente del común, que recogía cuidadosamente con su hermosa y menuda caligrafía, indicando dónde y cuándo la había escuchado, para luego apuntarla en sus diccionarios, con la idea de construir, cuando tuviera el tiempo, una verdadera gramática histórica. Don Marco Fidel alcanzó a publicar algunos fragmentos aislados en *El Repertorio Colombiano*.

En 1919, con ocasión de la celebración del centenario de la Independencia, Suárez publica un trabajo llamado *El castellano en mi tierra*, estudio filológico en el que recoge decires y modismos antioqueños para buscar su origen y verdadero sentido. A pesar de que para él solamente la tradición clásica de un vocablo o la de su uso le da validez, no desdeña el habla popular, los refranes y decires, que estudia con deleite. Y a pesar de ser un atento guardián de las normas y de los deberes gramaticales, el uso que hace de la lengua natural mantiene su prosa viva y actual, encontrando siempre el giro inesperado y ágil. Veamos un ejemplo de sus indagaciones en *El castellano de mi tierra*: «Reliquias pueden ser, finalmente, del habla de los esclavos africanos: *congo*, que a veces significa negro, en acepción extensiva, como *pollo conguito; cumbé*, que suele oírse como recuerdo del baile a que se refiere Terreros y que tal vez se relacione con el juego de *cucumbé*, mencionado por el doctor Membreño; *mandinga*, que de significar una raza africana, ha pasado a denotar, entre otras cosas, color tenebroso, como en el *Orlando* de Quevedo; *monicongo*, que figura en la escritura otorgada por Colón para instituir mayorazgo y donde parece significar etíope; *tango*, por mazo de tabaco, que apuntamos arriba».



Cuaderno manuscrito con el "Diccionario de filología", de Marco Fidel Suárez. Biblioteca Nacional, Bogotá.

OTROS ESCRITOS

Religión y apologética

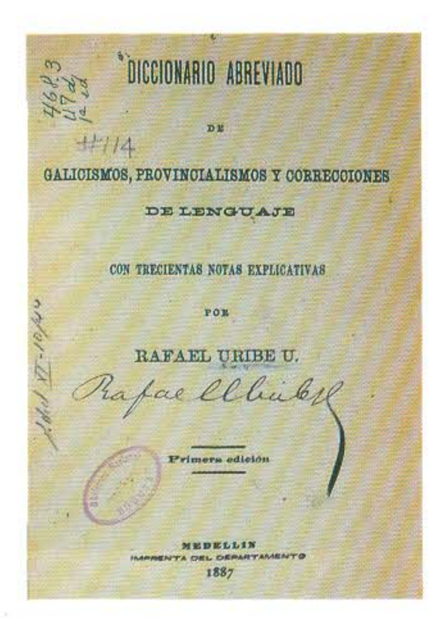
La "Oración a Jesucristo", pronunciada con motivo del Congreso Eucarístico llevado a cabo en Bogotá en 1913, es una obra maestra de la oratoria sagrada. El período clásico, la profundidad teológica, la claridad del razonamiento filosófico, están al servicio de un misticismo depurado y austero. Este discurso, que por su belleza impresionó a los asistentes, logró para su autor un reconocimiento nacional. Dice Antonio Gómez Restrepo: «La obra maestra de don Marco Fidel Suárez es su "Oración a Jesucristo". Allí dio la medida de su inteligencia y de su corazón. El señor Suárez ha traído todas las preseas de su estilo, todas las preciosidades de su erudición, todas las delicadezas de su ingenio, para presentarlas como ofrenda piadosa a los pies de Jesucristo». Y agrega Fernando de la Vega: «La obra indiscutible de Suárez, su corona de prosador y de poeta, de artista y de místico es la "Oración a Jesucristo". En esta plegaria de filósofo y asceta concretó las excelencias de su espíritu, las ambrosías más dulces de su corazón; en aquel vaso encantado quiso verter el néctar de su fe para derramarlo como ofrenda votiva a los pies del Redentor del mundo».



Casa natal de Marco Fidel Suárez en su emplazamiento original, Bello, Antioquia.

Leamos un fragmento de la "Oración a Jesucristo": «La persona de Jesucristo, Dios y hombre, se presenta de tal modo a la inteligencia humana, que la satisface y sosiega. Desde que nuestra mente medita en la deidad, la percibe como grandeza soberana, esto es, como ser infinito, porque según la expresión de fray Luis de Granada, nada hay grande si tiene límites. La divinidad de Cristo sacia así nuestros más hondos anhelos; y al mismo tiempo su naturaleza humana, a la cual se une el ser infinito, concreta esta idea agobiadora en un hombre más levantado en perfecciones que todas las criaturas, en un hombre que es nuestro hermano y nuestro amigo, a quien podemos hablar y de quien podemos esperar, no frívolos favores, sino beneficios de bien incomparables».

En el discurso ofrecido a san Francisco de Asís, nos presenta la vida de Jesús como un «contraste respecto de las aspiraciones y bienaventuranzas del mundo». Este escrito encierra un tratado de filosofía en el que se advierte la influencia de fray Luis de León, autor muy admirado por Suá-


DICCIONARIO ABREVIADO

DE

GALICISMOS, PROVINCIALISMOS Y CORRECCIONES

DE LENGUAJE

CON TRECIENTAS NOTAS EXPLICATIVAS

POR

RAFAEL URIBE U.

Primera edición

MEDELLIN

IMPRENTA DEL DEPARTAMENTO

1887

Portada del "Diccionario abreviado de galicismos, provincialismos y correcciones de lenguaje", de Rafael Uribe Uribe, con autógrafo del autor. Medellín, 1887. Biblioteca Nacional, Bogotá.

rez. Su profundidad lo hace apropiado para la meditación; no es pieza para ser dicha en voz alta, para conmover transitoriamente. Debe ser paladeada y degustada lentamente, pues su doctrina, de muy alto vuelo, es de un misticismo y una inteligencia que no son del común. Estas dos obras, de acendrado misticismo, nos hacen recordar que Suárez deseó fervientemente ser sacerdote y que la humildad de su origen frustró esa vocación, pero siempre tuvo a Jesucristo en sus labios y en su corazón.

Además de estas oraciones, se han entresacado de las páginas de los *Sueños* algunos fragmentos que se pueden catalogar así mismo como obra de un místico. Son ellas: "Palabras de salvación", "Palabras del Redentor en la cátedra de la Cruz", "La fe en Jesucristo", "Los tres montes de la civilización", "El taller de Nazareth", "Entronización del Sagrado Corazón en la casa de los presidentes de Colombia", y "Paralelo entre el apóstol del amor divino y el apóstata Renán". Digna de ser reseñada es también la oración sobre la Virgen coronada como Reina de Colombia, pronunciada con motivo del Congreso Mariano y que fue publicada en el "Sueño de Chiquinquirá". En él hace don Marco la descripción de la imagen pintada por Alonso Narváez con «tierras del campo mezcladas con zumos de hierbas y de flores» y recuerda el milagro de su portentosa renovación. Reseña también la devoción del pueblo bogotano cuando la imagen fue coronada en la Plaza de Bolívar. Continúa con consideraciones de orden filosófico y describe a la Virgen María como cooperadora de la redención humana. La invocación final es un himno de amor, de fe y de confianza en María Santísima, en quien ve una patrona de su amada Colombia.

Semblanzas y necrologías

Muchas veces Suárez llevó la palabra en las honras fúnebres de ciudadanos ilustres. Hermosa oración es la pronunciada frente a la tumba de Nicolás Esguerra y que más tarde fue incluida en su gran obra como el "Sueño de los durmientes". Al leerlo admira la nobleza de un escritor que, en esa época de recias pasiones políticas, y siendo él mismo un hombre apasionado por sus ideas, viera más allá y reconociera las virtudes cívicas y morales de sus oponentes. Esa altura de su corazón brilla también en sus elogios de Manuel Murillo Toro y de su gran amigo Rafael Uribe Uribe.

El discurso sobre Manuel Murillo Toro es una pieza construida al estilo de los clásicos. En ella Suárez hace una apología del presidente, reconociendo sus esfuerzos para abolir definitivamente la esclavitud, y enumera las reformas «de orden civil, económico y social impulsadas o establecidas unas veces con acierto, otras con moderación y otras exageradamente». Allí analiza con imparcialidad las ejecutorias de su antecesor y pondera sin reservas su patriotismo. El final de este discurso, impecable, hace recordar los discursos de Cicerón, quien sin duda estaba en la mente del autor. Suárez manejaba con soltura los clásicos latinos, a quienes leía todos los días, y Tácito, Horacio y Virgilio lo guiaron por el difícil camino del elogio.

Pero es en la despedida de Rafael Uribe Uribe donde la pluma de Suárez descubre el corazón. Habían sido amigos, coterráneos, aficionados ambos a las letras (se recordará la obra de Uribe Uribe titulada *Diccionario abreviado de galicismos, provincianismos y correcciones al lenguaje*), y juntos habían trabajado arduamente en la redacción del tratado con Estados Unidos. Era su amigo. La manera trágica como terminó la vida del ilustre general tuerce todas las fibras del corazón de Suárez que escribe emocionado que si la muerte de Uribe Uribe fue «dura y crudelísima», también pudo haber sido «dichosa en la presencia de Jesús crucificado». Esta oración fúnebre es sin duda una de las más hermosas de Marco Fidel Suárez. En ella escribió: «Su corazón fue privilegiado recinto en que crecieron y prosperaron muchas acendradas virtudes, entre las cuales descollaban la austeridad de sus inmaculadas costumbres, la probidad de su conducta pública y privada, el método de sus ocupaciones, la energía, constancia y firmeza de su carácter, la frugalidad de sus actos, su tierno y acendrado amor a la familia, su patriotismo dilatado, singular, que lo llevó a servir perennemente a la causa pública, la afabilidad cariñosa de su trato, la benevolencia que lo conducía siempre a acompañar el infortunio».

Bibliografía

BLAIN GUTIÉRREZ, BERNARDO. *Don Marco Fidel Suárez, su vida y su obra*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1955.

CEBALLOS CALDERÓN, EDUARDO. *Sueños gramaticales de Luciano Pulgar*. Bogotá, Imprenta del Banco de la República, 1952.

GALVIS SALAZAR, FERNANDO. *Don Marco Fidel Suárez*. Bogotá, Editorial Kelly, 1974.

MARTÍNEZ, FERNANDO ANTONIO. *Suárez: una vivencia del pasado*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1958.

MIRAMÓN, ALBERTO. *Doctrinas internacionales*. Bogotá, Imprenta Nacional, 1955.

ORTEGA TORRES, JOSÉ JOAQUÍN. *Selección de escritos de Marco Fidel Suárez*. Bogotá, Librería Voluntad, 1942.

SUÁREZ, MARCO FIDEL. *Sueños de Luciano Pulgar*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1966.

SUÁREZ, MARCO FIDEL. *Escritos*. Bogotá, Imprenta Eléctrica, 1910.

SUÁREZ, MARCO FIDEL. *Estudios Gramaticales*. Madrid, Imprenta de A. Pérez, 1885.

El poeta José Asunción Silva

Juan Gustavo Cobo Borda

EL PRIMER SILVA: *INTIMIDADES*, 1880-1884

La obra de José Asunción Silva (Bogotá, 27 de noviembre de 1865-24 de mayo de 1896) comprende, en primer lugar, «un libro escrito en los años de juventud y que el bardo obsequió a su amiga Paquita Martín en 1889»: *Intimidades*.

Intimidades se conserva en una copia manuscrita hecha por Paquita Martín y María Manrique en un cuadernito que forma parte del Fondo Germán y Gabriela Arciniegas, de la Biblioteca Nacional de Colombia. Comprende poemas escritos por Silva entre los 14 y los 18 años, e incluye 59 composiciones (dos de ellas por lo menos en forma fragmentaria), entre las cuales unas 33 permanecían inéditas. Constituye, por lo tanto y cuantitativamente, la fuente más rica que existe de la obra en verso del máximo poeta colombiano. Esos poemas sólo fueron publicados, completos, en 1977.

Desde el primer poema del libro, "Las ondinas", de 1880, el mundo de Silva es el de los muertos, la luna y las «*húmedas neblinas*». Ese mundo en que «*el alma abandona el frágil cuerpo / y sueña con lo santo y lo infinito*». Un mundo de gótico romanticismo en que «*tintes vagos*» iluminan «*los medrosos despojos de un castillo*», pero que tiene, incluso en textos como éste, donde el misterio ya se insinúa a pesar de arranque tan lúgubre, la capacidad para difuminarse en música y sugerir, gracias a esas ondeantes ninfas marinas, otra dimensión menos aprehensible: «*Mirad cómo se abrazan y confunden, / cómo raudas por el aire giran, / apenas toca con el pie ligero / del prado la mullida superficie*».

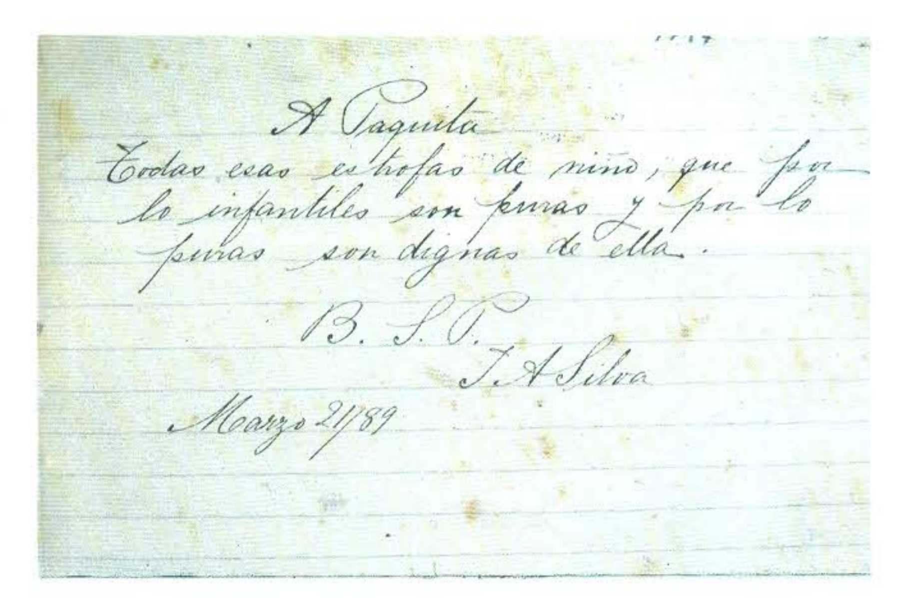


José Asunción Silva. Oleo de Luis Núñez Borda, Colección Santiago Price Tovar, Bogotá.

Presencia de Bécquer y Victor Hugo

En este primer libro, Silva se afianza en su voluntad de escribir poesía y hacerse, poco a poco, consciente de tal oficio. Ha leído a Bécquer ("Las arpas", 1881, "De G. A. Bécquer", 1883) y ha encontrado en él los méritos con que la crítica distingue hoy en día al poeta sevillano: «... sencillez expresiva, goce en lo misterioso, valor de los sentimientos» (Guillermo Díaz Plaja). Ha percibido, también, sus germánicas nieblas. Más importante aún: ha encontrado un alma afín, de amores imposibles, desesperadas amarguras, y sabio empleo de la música. Como lo dirá en su prólogo, de 1882, al poema "Bienaventurados los que lloran", del poeta colombiano Federico Rivas Frade (1858-1922), Bécquer y sus imitadores «encierran en poesías cortas, llenas de sugestiones profundas, un infinito de pensamientos dolorosos».

Silva sabía de lo que hablaba: ese prólogo debe leerse a la vez como su poética y como su autobiografía de poeta. Constituye una clave. Entre tanto, y en estos primeros versos de *Intimidades*, se nos revela como muy becqueriano. Identifica el alma del poeta con un «*arpa eolia de místicos acentos*»: «*Cuando vibra el sentimiento, / en sus cuerdas sensibles se estremece, / y produce sus cantos y sus versos*». El


A Paquita

Todas esas estrofas de niño, que por lo infantiles son puras y por lo puras son dignas de ella.

B. S. P.

J. A. Silva

Marzo 21/89

Dedicatoria y poema "Infancia", del cuaderno "Intimidades" de José Asunción Silva, 1889, copia realizada por su destinataria Paquita Martín. Biblioteca Nacional, Bogotá.

poeta como instrumento apenas de su corazón y del mundo. La poesía, como actividad próxima a lo religioso, que asciende al cielo o se desliza al oído de su amada. Plegaria o rezo. Susurro o confidencia. Apenas musitada, entreoída, se desvanece del todo. Lenguaje velado y a media voz «que a menudo —como dice José María Valverde— se enajena en unas finas musicalidades». En definitiva: un romántico que se torna más sutil.

No es extraño, entonces, que cuatro composiciones, por lo menos, de *Intimidades*, sean versiones de textos de Victor Hugo. Las enumero: "Fragmento" (1882), "Huyamos de Soloña" (1882), "Los demasiados felices" (1883), y "Paseo por las rocas" (1883). Además, tres epígrafes de Hugo inician poemas suyos: son ellos "Adriana" (1882), "La abuela y la nieta" (1883), y "La ventana" (1883). Como se ve, una lectura sin lugar a dudas incitadora y decisiva. Bécquer, Hugo: todo un mundo.

Peculiaridad de Silva y su medio

Si en el año 1867 muere Charles Baudelaire y nace Rubén Darío, José Asunción Silva es el puente mágico que une estos dos mundos. Pero no es sólo un precursor del modernismo. Como lo aclaró Luis Alberto Sánchez, de una vez por todas: «La vida y el arte de Silva resumen el modernismo, no lo anuncian ni anteceden». Es un gran poeta por sí mismo. *Intimidades*, a pesar de su ingenuidad y sus caídas, lo confirma con creces. Basta recordar "Infancia" y su definitorio final para entenderlo así:

Infancia, valle ameno,
de calma y de frescura bendecida
donde es suave el rayo
del sol que abrasa el resto de la vida,
¡cómo es de santa tu inocencia pura,
cómo tus breves dichas transitorias,
cómo es de dulce en horas de amargura
dirigir al pasado la mirada
y evocar tus memorias!

Hijo de una familia conservadora, conservador él mismo, sus refinados modales y sus elegantes vestidos, importados de Europa a través del almacén de su padre, especializado en artículos de lujo (si bien allí en la calle se destacaría, entre una población semi-indígena, pobre y mal vestida), sólo encontrarían su marco más adecuado en el salón, su hábitat, por así decirlo, natural. Un pequeño teatro de cámara, de luces más atenuadas e hipocresía más pulida, convertido en cálido refugio para las almas sensibles. Afuera estarían el frío de Bogotá y su sabana y el oscuro hervor del mestizaje, bullendo entre el hambre y el desamparo.

Por ello cuando los poetas como Silva se asoman al mundo encuentran allí un panorama similar al que el historiador Jaime Jaramillo Uribe ha descrito refiriéndose a la literatura romántica colombiana de mediados del siglo XIX, cuyas resonancias todavía se perciben en este primer Silva: «El huérfano, el presidiario, el mendigo, la mujer desgraciada (la mujer caída), el esclavo, son los temas favoritos de poetas como Madiedo, José Joaquín Ortiz, Gutiérrez de Piñeres, Joaquín Pablo Posada, Ricardo Carrasquilla y muchos otros. Es todo un universo poblado de desechos sociales. Pero ninguno trata el tema, como se trataría hoy, en revolucionario. Se trataba con *pathos* romántico. Porque estos seres no se presentan como rebeldes contra la sociedad, sino como seres resignados, que con su resignación y tragedia aseguran su salvación en la otra vida y su predilección de Dios. En contrapunto con esta idea, también aparece la figura del rico que lleva la mejor parte en esta vida, pero pierde la partida en la otra».

Allí, en medio de estos desechos sociales a que alude "Perdida", otro de los poemas de *Intimidades*, y entre los conflictos morales que conlleva tal situación, es donde podemos comenzar a visualizar la figura de Silva como dandi-poeta situado en un medio muy estrecho, al cual repudia y del cual, sin embargo, dependería por el resto de su corta vida. El contraste no podía ser más notorio y acarrearía consecuencias que, pasando por el "José Presunción", como lo llamaban en son de burla, bien podrían terminar en el suicidio. Pero no nos adelantemos.

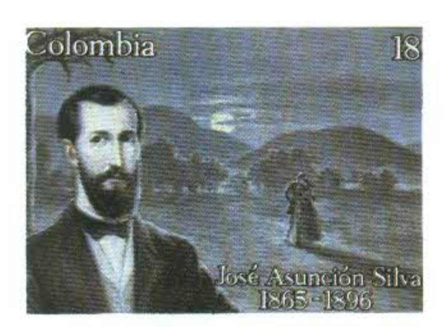
Un dandi, en primer lugar, es alguien que hace de su naturaleza algo artificial. El mismo, corazón y experiencia, es un producto fabricado por sí mismo, con rigor inflexible. Hasta en el detalle más nimio ha de estar presente su genio. Su estricta vigilan-

cia sobre esa obra de arte en que intenta convertirse. Pero el trabajo es arduo y comienza desde muy pronto. Escribe Luis Alberto Sánchez, en *Escritores representativos de América:* «Cuenta Arias Argáez, su compañero de infancia, que a los doce años José Asunción despertaba la envidia de sus condiscípulos por sus vestidos de terciopelo, importados de Europa; sus guantes de cabritilla; sus zapatillas de charol, sus flotantes corbatas de raso, su reloj de plata pendiente de una bellísima leontina de oro y sobre todo (detalle único entre los niños de ese tiempo) su cartera de marfil en la cual guardaba tarjetas de visita litografiadas, que, bajo cubierta de fino papel timbrado, enviaba en los días de cumpleaños a los amigos de su casa».

Baudelaire resulta la referencia obvia, pero hay algo más. *Flaneur* como él, pero no por las calles de París, sino por las de Bogotá, también Silva, en sus vagabundeos por la pequeña villa, se encuentra no sólo con los restos que el presente margina sino también con aquellos otros que la historia ha preservado a su paso. Se topa con su pasado. Ese pasado tan reciente, como era el colombiano, buscando descifrarlo. De ahí también, de la calle, proviene el motivo de inspiración de "La ventana", de 1883, uno de los mejores poemas de *Intimidades*. Allí, en *«la estrecha calle»*, frente a *«un balcón, blanco y dorado, / obra de nuestro siglo XIX»*, él admira *«una muy vieja ventana colonial»*. Al margen del bullicio, el paseante ocioso, el poeta contemplativo, intenta rastrear su origen. ¿Qué ve? Imaginarios rostros de un oidor, o de una dama española, que al emigrar de Europa a América —*«de la hermosa Andalucía / a la colonia nueva»*—, *«El germen de letal melancolía / por el recuerdo de la patria lleva»*.

El escenario romántico

Ramón Mesonero Romanos, en su artículo "El romanticismo y los románticos", habló de seis cuadros escenográficos que eran obligatorios en todo drama romántico: el salón de baile, el bosque, la capilla, un subterráneo, la alcoba y el cementerio (la enumeración semeja un catálogo de *Intimidades* de Silva). ¿Qué se representaba allí? El dramático choque entre el yo y el mundo. Entre lo subjetivo y la objetividad que lo circunda. ¿Cuál era el resultado? Casi siempre una evasión hacia la soledad, hacia el más allá, dejando atrás "la vida normal". O una confrontación terrible



Sello de correos en homenaje a Silva, diseño de Ignacio Castillo Cervantes, 1986.

que conduce a la desesperación, la angustia, y de allí al suicidio, acentuando su *pathos* sentimental. No la razón y las ideas. Sí el corazón.

Guillermo Díaz Plaja, en su *Introducción al estudio del romanticismo español*, dice: «Ser romántico sí que es llorar [...] Vivir fuera del mundo, en una geografía brumosa y una historia desvaída. Pero el mundo real existe; son los molinos y los borregos en torno a Don Quijote (héroe de moda romántica), las calles sucias y la miseria nacional en torno a Fígaro. Y el choque sólo da esa espantosa soledad que conduce a la locura y a la muerte. Pero antes de que aparezca la constelación de pistolas desesperadas del suicidio, ¡qué largos soliloquios!».

No hay mucha diferencia, la verdad sea dicha, entre esta utilería y la que emplea Silva. Tampoco, por cierto, y en un plano general, entre su trayectoria y la de alguien como Mariano José de Larra. Silva, como lo hizo en varios párrafos de sus cartas a Baldomero Sanín Cano, también podía rubricar iguales palabras a las que en su momento redactó Larra. Le bastaba sustituir Madrid por Bogotá, como en aquellas, tan citadas: «Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación, es escribir en un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en España es llorar». ¿No era acaso lo mismo en Colombia, y máxime en su caso, de poeta antes que de periodista?

Sí, su largo soliloquio, su monólogo desesperante y triste, es el típico del romántico. Hombre que se atreve a hablar de sí mismo, venciendo la vergüenza de sus propias emociones. Ha triunfado el sentimiento, dando su versión estética de la conquistada libertad individual.

El escritor, en consecuencia, aparece como alguien interesante, que puede triunfar pero que casi siempre fracasa, que cree pero duda con fuerza aún mayor, que ansía, como Bécquer *«¡la fama, el oro, / la gloria, el genio!»* y que casi nunca los encuentra a la medida de su ambición. Insatisfacción perpetua y melancolía constante: quiere incidir en la sociedad, ser reconocido por ella, infundirle sus convicciones, pero ésta lo margina o lo desdeña. Ni en lo económico ni en


El nocturno de Silva. Oleo de Coriolano Leudo, ca. 1915. Colección particular, Bogotá.

José Asunción Silva
Cronología

1865. Nace en Bogotá, el 27 de noviembre, hijo de Ricardo Silva y Vicenta Gómez Diago.
1866. 6 de enero: bautizado con el nombre de José Asunción Salustiano Facundo.
1870. Nace su hermana Elvira.
1875. Escribe el que sería su primer poema: "Primera comunión".
1880. Escribe "Las ondinas", poema que abre su libro *Intimidades*.
1881. El 5 de octubre escribe un soneto jocoso a José Manuel Marroquín y la tertulia de El Mosaico.
1882. Publica en el *Papel Periódico Ilustrado*, su traducción de "Las golondrinas", de Pierre Jean de Béranger.
1883. El 28 de julio escribe "Infancia", uno de sus más conocidos poemas.
1885. Viaja a Europa: París, Londres y Suiza. Hace amistad con Juan Evangelista Manrique y Rufino José Cuervo. Traduce "Realidad", de Victor Hugo.
1886. Regresa a Bogotá y se hace cargo del negocio de su padre, quien a su vez viaja a Europa. Conoce a Baldomero Sanín Cano. Aparecen las antologías *La lira nueva*, de José María Rivas Groot, y *Parnaso colombiano*, de Julio Añez, en las que se incluyen poemas suyos.
1887. Muere su padre, el 11 de junio. El almacén entra en quiebra.
1891. En enero muere su hermana Elvira.
1892. Escribe el célebre "Nocturno III" o "Una noche". Ejecuciones judiciales contra su negocio.
1894. Es nombrado por Miguel Antonio Caro secretario general de la legación de Colombia en Caracas, el 5 de mayo, en el mismo decreto en que se nombra a Rubén Darío cónsul general de Colombia en Buenos Aires. Parte primero hacia Cartagena, donde se entrevista con Rafael Núñez y publica, en la revista *Lectura para Todos*, su "Nocturno III". Llega a Caracas en septiembre.
1895. En enero embarca en La Guaira hacia Colombia, en el vapor *L'Amérique*, que naufraga pocos días después; los pasajeros se salvan pero Silva pierde allí buena parte de su obra. En Bogotá reorganiza el *Libro de versos*, reescribe *De sobremesa* y emprende la fundación de una fábrica de baldosines.
1896. Fracasa el proyecto de la fábrica. El 23 de mayo va al consultorio de su amigo Juan Evangelista Manrique, quien, a petición del poeta, le dibuja sobre el pecho el contorno del corazón. En la noche, hace tertulia en su casa con algunos amigos. En la mañana del 24 de mayo es encontrado muerto por el impacto de una bala en el corazón.

lo social parece realizarse. De ahí sus cuitas. De ahí la dulce tristeza que tiñe toda su afectividad, e impregna el paisaje con su espíritu. Ese paisaje que va tiñendo e impregnando con sus altibajos emocionales.

La naturaleza desborda, entonces, el orden que la mano del hombre quiere imponerle, el orden lógico, el orden clásico del absolutismo y la academia, y queda reducida a esos elementos tan decisivos en todo el romanticismo, y en Silva en especial: las ruinas, la soledad y el nocturno. Los sepulcros, la lejanía y la edad media. El exotismo, la luna, y el sumergirse en lo infinito, disolviéndose en él. Y el valor emotivo que todo ello encierra, por sí mismo. El paisaje como proyección apenas de su espíritu. Espejo de su egoísmo: si la amada se sonríe, todo brilla. Si la amada calla, o está ausente, todo se entenebrece, cubierto de sombras y melancolías. Ante su desdén, el mundo se ha tornado mudo, y es sólo misterio y tristeza infinita. Desde aquí, desde este escenario romántico, es desde donde Silva elabora sus *Intimidades*. Y la poesía que de allí surge, en contraposición a la anterior, nadie la definió mejor que el propio Gustavo Adolfo Bécquer.

Del romanticismo al tópico de la infancia

Al lado del romanticismo, el otro escenario que marca tempranamente la obra de Silva, menos delimitable topográficamente, y que abarca tanto al campo como a la ciudad, la calle como la casa, la escuela como el pesebre navideño, y que funde y confunde todos los límites en uno solo, es el de la infancia. Allí Silva creó su verdad. Se trata, por cierto, de un escenario mucho más persuasivo que el de los sepulcros abandonados y las cristianas cruces. Esto último nos resulta hoy una viñeta tomada de las ilustraciones típicas del período; el primero, la infancia, un retablo iluminado con luz propia.

Pero si repasamos, antes de abordar el tema de la infancia, los escenarios en donde Silva, con su imaginación adolescente, sitúa a sus personajes, y si estos personajes, son, en primer lugar, el poeta y su amada, en infinita reiteración y variación del tópico, hay otros dos, el poeta y la muerte y el poeta y el pasado histórico, que no dejarán de ocupar papel muy relevante. Tan decisivos casi como el poeta y el más allá o el poeta y la infancia. Veamos ahora algunas de esas figuras o posturas.

La inquietud, ahora, en relación con la situación poeta-amada, no es tanto por las acciones que allí ocurren, que se limitan a diálogos, besos, más contemplación que acción, sino al eterno conflicto que ellos encarnan. A través suyo se representa un viejo drama: el drama entre sus anhelos subjetivos y las imposibilidades, objetivas, que los constriñen. Entre sus altos ideales y el mundo degradado al cual deben someterse. Poesía versus burguesía. O, en todo caso, ilustración versus ignorancia: «*los sueños de dulce poesía / de que hace el vulgo indiferente mofa*».

La realidad es siempre «*penosa*», como lo dice en el poema "Realidad", de 1882, y ella se hace sentir, en cualquier momento, haciendo que «*cruel se torne el paraíso*». Por ello "En la muerte de mi amigo Luis A. Vergara", de 1882, Silva intenta «*Decir ¡adiós! a la mentira vana / ¡y hacia otras playas dirigir el vuelo!*».

La poesía como escape. Pero el poeta no puede huir siempre. Su mayor virtud, su dilema perpetuo, consiste en asumir, en sus propios versos, esa tensión que resulta en ocasiones insostenible. Por un lado «*La brisa, dulce y leve, / como las vagas formas del deseo*», según ya hemos visto en "La ventana", y por el otro, mediante ese reconocimiento lúcido, aquello que formula así en su "*Lied*", de 1883, aceptando pero no resignándose: «*Helados son los brazos / de la fría realidad*».

Sin embargo, más allá de este Silva fatalista y evasivo, hay en *Intimidades* otro Silva, más complejo y secreto, que apenas si asoma, aquí y allá, en fugaces apariciones. Es un Silva de niebla y bruma, no de blanco y negro, o de rojo diabólico y azul celestial. Un Silva de sosegadas armonías que nos concede, con suavidad y dulzura, la posibilidad de deslizarnos hacia otro mundo. Un mundo vago y esfumado, el mundo de lo que ya ha pasado o aún no es posible, y que él logra darnos con adormecedora y no por ello menos vibrante música. Entre quedos suspiros y dulces notas, entre «*silencios, luces, músicas y sombras*», hay también «*¡Lumbre, murmullo, vibración y canto!*», como exclama jubiloso en "Adriana", de 1882. Sí: un poderoso canto. A la pregunta, entonces, que formulara en "Las crisálidas", de 1883: «*Al dejar la prisión que las encierra / ¿qué encontrarán las almas?*», y que luego objetivará en va-

rias imágenes, como la del canario preso en una jaula, Silva responderá con la nostalgia de quien contempla, desde lejos, dichas ajenas, no pudiendo participar de las mismas, o intentando volver a *«la musgosa orilla»*, en donde transcurrió su infancia:

Con el recuerdo vago de las cosas
que embellecen el tiempo y la distancia,
retornan a las almas cariñosas
cual bandadas de blancas mariposas
los plácidos recuerdos de la infancia.

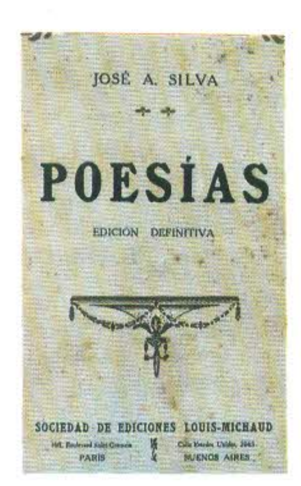
Aquí, en "Infancia", de julio 28 de 1883, ya está Silva de cuerpo entero. Esos recuerdos que flotan *«en las brumas de los sueños»* se han hecho vívidos y plásticos. Traza, con colores muy precisos —rojo, blanco, gris, áureo— y líneas muy firmes, todo un dibujo de lo que fue suyo. Los personajes de los cuentos infantiles, Caperucita, Barba Azul, Gulliver, el Ratón Pérez. Las ensenañzas de la escuela, los juegos, las batallas, las historias de la abuela, los paseos al campo, el pesebre... Toda una existencia encerrada en muy pocos versos. En anécdotas precisas y detalles concretos.

Es su mundo: la infancia como un valle ameno y transitorio al cual, en horas de amargura, siempre es grato volver la mirada. Así la mirada de Silva queda atrapada por esa felicidad intacta. No podrá desprenderse nunca más de ella. Con razón Miguel de Unamuno sugiere que Silva buscó su muerte por la imposibilidad de seguir siendo niño: «El mundo le rompió con el sueño la vida». Y un poeta, como recalcaba el mismo Unamuno, «¿qué es sino un hombre que ve el mundo con corazón de niño y cuya mirada infantil a fuerza de pureza, penetra a las entrañas de las cosas pasaderas y de las permanentes?».

El escenario modernista

Gracias a las gestiones de Rafael Núñez, quien era presidente de Colombia y residía en Cartagena, el 17 de abril de 1893 el vicepresidente en ejercicio, residente en Bogotá, también poeta y traductor de Virgilio, Miguel Antonio Caro, firmaba el nombramiento de Rubén Darío como cónsul general de Colombia en Buenos Aires y el de José Asunción Silva como secretario general de la legación de Colombia en Caracas.

Singular coincidencia. Los 2400 pesos de sueldo anual que recibe Darío se convertirán así en la base de sustentación de aquel movimiento, el modernismo, que desde Buenos Aires, la cosmópolis de entonces, irradia el flamante diplomático nicaragüense con consecuencias que aún perduran.







"Poesías", de José Asunción Silva, en las ediciones de Louis-Michaud, París / Buenos Aires; Imprenta de Pedro Ortega, Barcelona, 1908; y Librería Nascimento, Santiago de Chile, 1923.

De otra parte, la visita de Silva a Cartagena también será decisiva para el autor del "Nocturno". Su obra, que se inscribe en un lapso temporal muy breve, aquel que va desde 1883 hasta 1896, o sea desde un año después de la publicación del *Ismaelillo*, de José Martí, hasta el de la aparición de las *Prosas profanas*, de Rubén Darío, experimentaría en dicha ciudad un reconocimiento público: la gente, al saludarlo, le recuerda los paródicos versos escritos en son de burla contra los imitadores sin alma de Darío. La conocida "Sinfonía color de fresa con leche", dedicada «a los colibríes decadentes» y firmada con el seudónimo, también paródico, de Benjamín Bibelot Ramírez, aparece fechada en Bogotá el 6 de marzo de 1894 y era un buen ejemplo de la capacidad crítica de Silva, desde dentro, de los excesos retóricos que ya percibía como estériles de ese movimiento del cual de algún modo fue miembro fundador decisivo y no siempre precursor, como tantas veces se ha dicho. Junto, claro está, con José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, el propio Darío, y del cual sería en Colombia su más destacado representante, seguido luego ya en otra generación y en otro plano, por Guillermo Valencia (1873-1943). La graciosa "Sinfonía" terminaba así:

¡Rítmica reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca
y polícromos cromos de tonos mil,
estos son los caóticos versos mirrinos,
esta es la descendencia Rubendariaca,
de la princesa verde y el paje Abril,
Rubio y sutil.

Todos eran hijos de Darío y allí, en solfa, Silva reconoce el auténtico origen del nuevo texto poético hispanoamericano.

Sus excesos, denunciados aquí en forma tan temprana, no menoscaban la importancia del padre ni disminuyen su prodigiosa energía. Como lo ha expresado Pere Gimferrer, «Las literaturas hispánicas viven a rachas; a poco sólida que sea la tradición autóctona inmediata, tiende a asentarse en ella, en una especie de deliberado insularismo literario. Por ello es tanto más admirable que en breves décadas —en poco más de un cuarto de siglo, de hecho— un impulso acelerador, iniciado por Darío, catapulte la poesía española desde los dominios de Núñez de Arce y Campoamor a la poesía pura y la vanguardia».

Con Silva, a través de su vertiente simbolista, se inicia entonces no sólo el modernismo en Colombia sino hablando estrictamente la poesía moderna, no importa que en los últimos años hubiera puesto el acento, de acuerdo con el espíritu de la época, en su voluntad de verdad, manifiesta en sus *Gotas amargas* (nihilismo y asco por sí mismo, rechazo de una sensibilidad romanticoide y un idealismo espurio, desprecio radical por un medio hipócrita e indiferente, en su inicial aburguesamiento).

Un «modernista natural»

Solitario, por su altura, en el paisaje de la poesía colombiana, aunque, por su elasticidad rítmica se mencione a Rafael Pombo y por su interés en el eneasílabo, a José Eusebio Caro, Sil-

va, como lo llamó Juan Ramón Jiménez, tiene algo de «modernista natural». Así lo confirma Mark I. Smith: Silva poseía una «habilidad casi milagrosa de hacer materia propia de los hallazgos literarios ajenos». Alcanzando, también con palabras de Jiménez, «la precisión de lo impreciso», con su incomparable música a la vez tan enigmática como estricta. Por otra parte, José Olivio Jiménez, en su *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, ha escrito: «... es en la atmósfera de la estética simbolista, con su gusto por la expresión misteriosa, vaga, sugerente y de cadenciosa musicalidad, donde hay que inscribir sus más intensos momentos poéticos, teñidos de una profunda vibración elegíaca».

Ya no es su leyenda la que incide, con todo su patetismo —el poeta al cual la ciudad escupe y lleva al suicidio, cobrándole sus ambiciones mundanas, y de negociante en quiebra, en una época de crisis— sino el ámbito apenumbrado de su dolida nostalgia. El haber hecho de su arte inspiración y disciplina. Higiene y estudio. Salud y creación. Arte en el cual las alegres vocaciones de la niñez, teñidas siempre por la melancolía de la inocencia perdida, no hacen más que reafirmar el poder evocativo y sugerente de la palabra. Se olvida, con demasiada frecuencia, lo que Silva escribía a su amigo Pedro Emilio Coll en septiembre de 1895: «Para hacer obra literaria perfecta es necesario que el organismo tenga la sensación normal y fisiológica de la vida; las neurosis no engendran sino hijos enclenques, y sin un estudio de las leyes mismas de la vida, estudio de los secretos del arte, gimnasia incesante de la inteligencia, esfuerzo por comprender más, por deshacer preconcebidos, por analizar lo más hondo, la obra literaria no tendrá los cimientos necesarios para resistir el tiempo».

De allí es donde proviene la cernida lluvia de una Bogotá perdida en las alturas, entre nieblas y grises: de una creación consciente de sí misma, en la cual el poema se forja, talle, pule, o graba, según el vocabulario del momento, y en el cual también, sin ceder del todo la iniciativa a las palabras, como pedía Stéphane Mallarmé, sí se las oye y escucha, en apenumbrada atención. Hay que hacer que entren en el vaso labrado, tal como el líquido del sentimiento se amolda al recipiente del contexto, de la misma forma que él lo pidió en su poema "Ars":

El verso es vaso santo; poned en él tan /sólo,
un pensamiento puro,
en cuyo fondo bullan hirvientes las /imágenes,
¡como burbujas de oro de un viejo vino /oscuro!

Allí verted las flores que en la continua /lucha
ajó del mundo el frío,
recuerdos deliciosos de tiempos que no /vuelven,
y nardos empapados de gotas de rocío.

Para que la existencia mísera se /embalsame
cual de una esencia ignota,
quemándose en el fuego del alma /enternecida,
de aquel supremo bálsamo basta una sola /gota.

Una gota no amarga, por cierto. En la claridad lunar de su paisaje sabanero la nostalgia crece con la intensidad de los deseos perdidos, sin remisión posible, pero aún incurables y vivos.

La vida como obra

En la célebre noche de perfumes, murmullos y músicas de alas, en la «*noche tibia de la muerta primavera*», las espectrales sombras aún continúan su búsqueda con avidez indetenible. Las dichas transitorias, los fantasmas grises, las hondas lejanías y la infancia perdida conforman, además, la verdad de Silva, dicha con una hondura que le permite encarnarla en formas incomparablemente sensibles. ¿Cómo lo logró? ¿Cómo hizo que *esa* vida se convirtiese en *esta* obra?

Silva era hijo de un hijo natural. Su primo hermano se mata de un tiro. Sin poderlos medir con exactitud, en su incidencia sicológica, estos son datos que hay que tomar en cuenta, sobre todo en una sociedad que dependía del "qué dirán", en su limitada estrechez. Sin embargo, y como lo dice Silva, «*todo el poema triste de la remota infancia*» se dará en el caso suyo dentro de la normalidad estable de un hogar convencional. Será "el niño bonito" en medio de sus hermanas, el "José Presunción" del cual se burlan sus condiscípulos, el sobrino nieto al cual su tío abuelo, don Antonio María, invita para ir a conocer París, y el joven poeta que el 5 de octubre de 1881, le escribe «al señor don José Manuel Marroquín» un soneto, típico de la literatura de El Mosaico y de las tertulias literarias de la época. En definitiva, un joven que participaba de la vida social de su ciudad, ya se trate de bailes o reuniones literarias y que en su ámbito familiar había visto morir varias hermanas, como Inés, a la cual, según dicen, con tal motivo, es-

Gotas amargas
José Asunción Silva

Una sección de poemas, que José Asunción Silva jamás quiso ver publicada y llamó "Gotas amargas", refleja despiadadamente la crisis espiritual de finales del siglo XIX, la cual se resume en el llamado "mal del siglo", que los modernistas heredaron de románticos europeos. Mal de la insatisfacción, el *spleen*, la neurastenia, el refinamiento morboso y la sensibilidad hiperestésica, vivido y desnudado por los escritores decadentes. Baldomero Sanín Cano las anotó así: «De estas poesías quiso José Asunción Silva hacer cuerpo aparte. No consintió que vieran la luz pública. Rehusó siempre considerar el proyecto de sacarlas en libro, como se lo pidieron muchos amigos durante su vida. Las miraba con cierto desdén altivo. Correspondieron a una época acerba de su vida, en que el mundo le enseñaba el vacío de los corazones».

Las "Gotas amargas" tuvieron larga descendencia en América, llegando hace pocos años hasta la tendencia que se conoció como "anti-poesía". Por lo que sólo toca a la poesía colombiana, es evidente que el sarcasmo sentimental de Luis Carlos López tiene en ellas antecedente inmediato. Pero la cuestión se dilata e intrinca todavía más. Ese gusto por los vocablos prosaicos, el ademán cáustico, el giro punzante en medio de la desilusión y la ternura, que caracterizan cierta zona del lirismo del mexicano Salvador Díaz Mirón, provienen también de aquellos poemas que, a partir de la muerte de Silva, principiaron a divulgarse en todos nuestros países. Otro tanto puede decirse de la desengañada poesía del chileno Carlos Pezoa Véliz.

Mencionemos, además, la influencia que reiteradamente se señala en el ejemplo de Jules Laforgue. Se habla de ella a propósito del contraste violento que poetas hispanoamericanos de comienzos de siglo muestran de lo metafísico y lo cotidiano. Lo hacen por medio de insólitas expresiones en las que la sátira y el humor no llegan a destruir la pesadumbre. ¿Sería prudente pensar que tales manifestaciones no siempre provienen del poeta simbolista francés sino, más próxima y directamente, de la obra de José Asunción Silva?

FERNANDO CHARRY LARA
José Asunción Silva. Bogotá, Procultura, 1989.

cribió su primer poema, "Crisálida", y que encontraría en las dos que sobrevivieron, Elvira y Julia, admirativo auditorio infantil. Un hijo, además, al cual su padre dedica con auténtico cariño y «como uno de los recuerdos que habrán de acompañarte cuando la muerte me haya separado de ti» su libro de artículos de costumbres en 1883. Otro dato significativo: como en el caso de Jorge Luis Borges, es el hijo quien realizará la vocación literaria del padre. No, como sucede en forma habitual, enfrentándose el hijo al padre, y reafirmando ante él su vocación literaria, para superarlo. Por el contrario: en este caso es el padre de Silva quien ve con simpatía lo que su hijo hace. La madre, por el contrario, mucho más pragmática, le reprochará en varias ocasiones el perder el tiempo en versos y papeles y dirá, en el día de su suicidio, con dolor que no excluye el juicio: «Vean ustedes en la situación en que nos ha dejado ese zoquete», según lo recuerda Tomás Rueda Vargas.

Otro dato más: el París de entonces no sólo será para Silva una apertura de horizontes y una revelación literaria, la posibilidad de descubrir toda la desbordante plenitud creativa del momento, ese tríptico de la poesía moderna de que habló Albert Thibaudet: Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, sino también un París médico.

El París de Louis Pasteur y Eugène Chevreul, de las enfermedades nerviosas de Jean Martin Charcot, de la fisiología experimental de Claude Bernard, de los *Ensayos de psicología contemporánea*, de 1883, de Paul Bourget y de los estudios bacteriológicos de Robert Koch. ¿De allí provendrán sus reiteradas menciones, en las *Gotas amargas*, de médicos y enfermos, de una «*buena blenorragia*» y diversos remedios, de sífilis y espermatozoides? ¿Por qué este interés? ¿A qué esas recetas, que se citan con frecuencia, aptas, según dicen, tanto para combatir la neurosis como para estimular el apetito sexual? ¿Por qué ese deslumbramiento que Juan Evangelista Manrique menciona por parte de Silva en torno a Santiago Ramón y Cajal y sus descubrimientos sobre el sistema nervioso? ¿Cuál era la psicopatología de Silva? ¿Sus trastornos psíquicos? ¿Sus estados depresivos? ¿La entonces llamada neurastenia?

Página autógrafa del "Nocturno", de Silva, reproducido en la edición de Santiago Martínez Delgado. Biblioteca Nacional, Bogotá.

¿Quién era en realidad el muchacho que fumaba cigarros turcos, bebía té negro, y se burlaba de la sociedad, imitando y caricaturizando a sus miembros más conspicuos (y ridículos) o haciendo, al igual que Oscar Wilde, frases mordaces: no voy a ver tal pintura —de Ricardo Acevedo Bernal— porque «temo que como a todo el mundo le ha gustado a mí no me llegue a gustar». Sólo que él también podría repetir, signo de la época, otra expresión de Oscar Wilde, que también resume el momento que se vivía: «El objeto de la vida es ver cuanto hay que ver, con los sentidos agudizados hasta lo máximo; arder siempre sin tasa, con esta llama pura y preciosa; mantener este éxtasis, esto es lo que llamo triunfar en la vida. Hay que tener siempre presente en el espíritu dos ideas: la trágica brevedad de la existencia y su dramático esplendor... Nuevos aspectos, nuevas teorías, nuevos goces: hay que interesarse por todo de la manera máxima, con los sentidos desesperadamente ávidos».

Sólo que el adolescente que soñaba con mantener ese éxtasis era también el mismo adolescente cargado de duelos: el duelo por su padre, quien muere en 1887; el duelo por su hermana Elvira, muerta en 1891; el hombre cargado de deudas comerciales, y que debe entregar todos sus bienes, incluso sus libros, sus lujosamente empastadas ediciones, como la de Martí, para apaciguar acreedores; el náufrago del vapor *L' Amérique*, donde pierde según sus palabras lo mejor de su obra, en 1895.

Lo importante ahora es pasar de allí, del «ciclotímico tipo medio» que era Silva, en palabras de José Francisco Socarrás, a la encarnación que fue su obra. Obra que comprende a José Fernández, protagonista de su

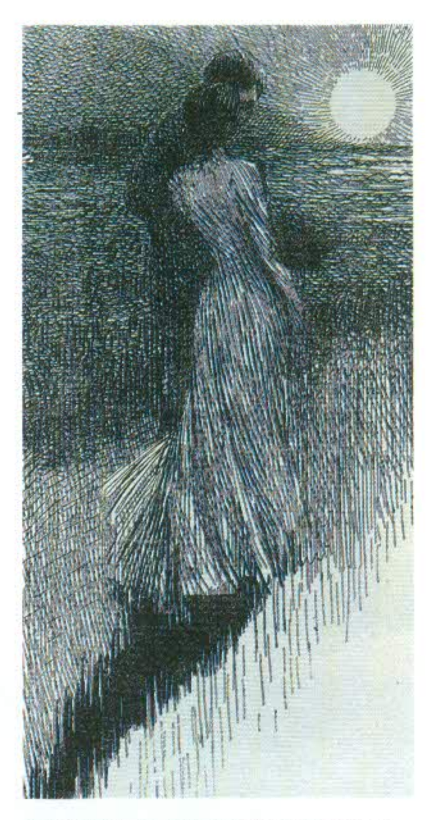
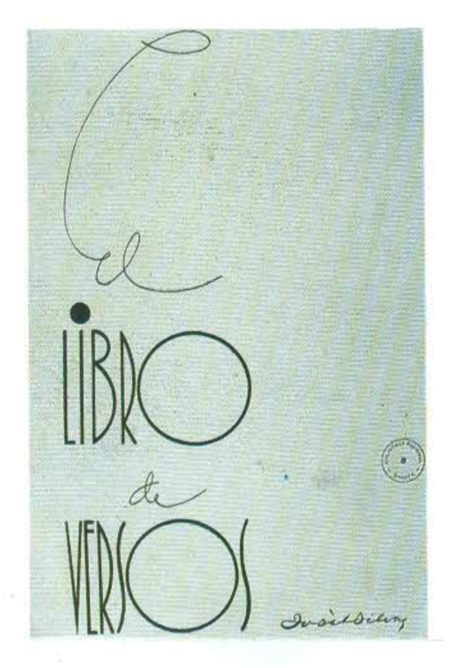
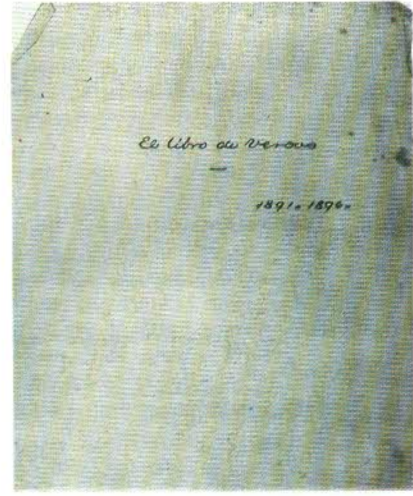
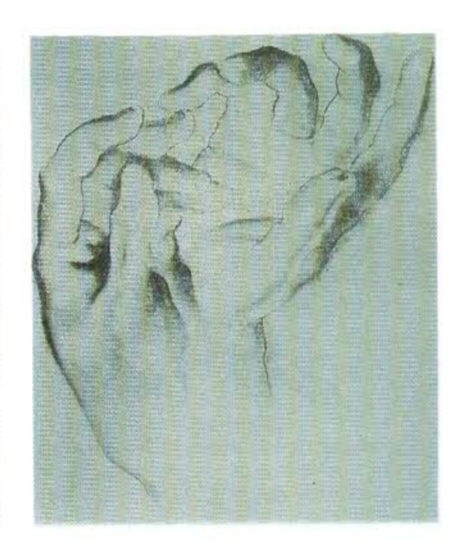


Ilustración de N. Utrillo para el "Nocturno" de Silva, en la edición de "Poesías", 1908. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

novela *De sobremesa*, un enfermo mental manifiesto, un «clásico maniaco-melancólico con crisis que se alternan sucesivamente», como lo caracteriza Socarrás, pero que es ante todo sus poemas. Su libro de versos. Allí *su vida* se convirtió en *esta obra* que resumió de este modo Eduardo Camacho Guizado: «Su obra consta apenas de un libro organizado por el poeta: *El libro de versos*; otro reconstruido en parte por sus amigos, *Gotas amargas*. También se conservan una serie de poemas sueltos y algunas prosas sobre temas literarios principalmente. Hay, así mismo, varios poemas de dudosa atribución o francamente apócrifos que demuestran, entre otras cosas, la popularidad de su obra y la novedad del estilo. En total, unos ochenta poemas, una novela, unas diez prosas. De todo ello, lo más sobresaliente es *El libro de versos*, en el que se recogen los poemas mejor logrados del infortunado Silva: "Infancia", "Los maderos de San Juan", "Crepúsculo", los "Nocturnos", "Estrellas que entre lo sombrío", "Un poema", "Día de difuntos". El libro fue fechado por su autor, 1891-1896, pero contiene poemas escritos desde 1883. Es un libro cuida-







Portada, página titular e ilustración de la edición facsimilar de "El libro de versos", de José Asunción Silva, editado por Santiago Martínez Delgado. Bogotá, Editorial Horizonte, 1945. Biblioteca Nacional, Bogotá.

dosamente construido: en primer lugar, un poema-prólogo que define l. materia y el tono del libro; luego, la primera parte del volumen reúne los poemas de tema infantil; la segunda, subtitulada "Páginas suyas", incluye los tres "Nocturnos" y su tema es el intenso amor de la juventud; la tercera, "Sitios", se compone de poemas de temas variados, descripciones, paisajes a la parnasiana, estampas, reflexiones líricas; se podría decir que constituye la plenitud de la vida. Y, por último, "Cenizas", en donde se concentran los poemas más pesimistas, cuyo tema es, en casi todos, la degradación de la vida o la muerte. El libro conforma una unidad biográfica, ya que recorre el ciclo humano y sus preocupaciones dominantes; sus grandes temas son la vida y la muerte, el tiempo, el misterio. Desde una evocación del pasado infantil, de estirpe romántica, hasta un enfrentamiento con el más allá mortuorio, el poeta va recorriendo la vida humana con tono pesimista que se torna amargo hasta llegar al sarcasmo».

Pero ese sarcasmo último no empaña el melodioso misterio de sus poemas mayores, que continúan vivos. Su vida es tan sólo esta obra que podemos leer todavía: está viva.

Bibliografía

ALVARADO TENORIO, HAROLD. *José Asunción Silva*. Bogotá, Ediciones Centro Colombo Americano, 1982.

CAMACHO GUIZADO, EDUARDO. *La poesía de José Asunción Silva*. Bogotá, Universidad de los Andes, 1968.

COBO BORDA, JUAN GUSTAVO. *José Asunción Silva, bogotano universal*. Biblioteca de Bogotá. Bogotá, Villegas Editores, 1988.

CHARRY LARA, FERNANDO (Comp.). *José Asunción Silva, vida y creación*. Bogotá, Procultura, 1985.

CHARRY LARA, FERNANDO. *José Asunción Silva*. Bogotá, Procultura, 1989.

HENRÍQUEZ UREÑA, MAX. "José Asunción Silva". En: *Breve historia del modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

MIRAMÓN, ALBERTO. *José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentos inéditos*. 2ª ed. Bogotá, Ediciones de la Revista Bolívar, 1957.

ORJUELA, HÉCTOR H. *El primer Silva*. Bogotá, Editorial Kelly, 1978 (separata del *Boletín de la Academia Colombiana*).

OSIEK, BETTY T. *José Asunción Silva, estudio estilístico de su poesía*. México, Ediciones De Andrea, 1968.

SANÍN CANO, BALDOMERO. "José Asunción Silva". En: *De mi vida y otras vidas*. Bogotá, ABC, 1949.

SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN. *Obras completas*. Edición de Camilo de Brigard Silva y Alberto Miramón. Bogotá, Banco de la República, 1965.

SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN. *Obra completa*. Caracas, Ayacucho, 1977.

SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN. *Poesía y prosa*. Edición de Santiago Mutis y Juan Gustavo Cobo. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979.

SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN. *Obra completa*. Edición crítica. Héctor H. Orjuela, coordinador. Colección Archivos, 7. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

SMITH, MARK I. *José Asunción Silva, contexto y estructura de su obra*. Bogotá, Tercer Mundo, 1981.

La Gruta Simbólica

Gloria Serpa-Flórez de Kolbe

Las huellas que dejó la Gruta Simbólica en la historia, nos la muestran como una tertulia literaria dotada de un espíritu frívolo y superficial. Lo que se recogió de su archivo fue procesado a nivel de anécdota, de humor fácil o de chiste ligero. Intrascendencia que sería aceptable si además de destacar el aspecto jocoso de las reuniones, se encontrara en él algún fondo de sustancia. Parece no haber existido en ese grupo selecto de intelectuales de fin de siglo, una cohesión mayor que la de pasar un buen rato en compañía de amigos de aficiones similares, gusto por la literatura, facilidad para los juegos de palabras y los chispazos de doble sentido.

"JETÓN" FERRO, EL RECOPILADOR

Para analizar a fondo el espíritu de la Gruta, tenemos que atenernos a lo que quedó escrito y tratar de extraerle su mejor esencia. Quizá si el recopilador de sus actas hubiera sido Rufino José Cuervo, nos encontraríamos hoy ante un jugoso estudio sobre el bogotano hablado en el novecientos o algo parecido. Pero quien se preocupó por publicar las noticias de la Gruta Simbólica, el "Jetón" Ferro, fue tan aficionado al humor que llegó a conocerse como «uno de los ingenios más oportunos», según palabras de Clímaco Soto Borda. No obstante, gracias a la labor compiladora de José Vicente Ortega Ricaurte, se logró preservar parte de ese material que, de otro modo, quizá no hubiera dejado ni el recuerdo. Hablo del libro *La Gruta Simbólica y reminiscencias del ingenio y la bohemia en Bogotá*, recopilado por Ortega Ricaurte y publicado gracias a la generosidad de Antonio "Jetón" Ferro, quien colaboró también en organizar los recuerdos que quedaron parcialmente recogidos en los archivos conservados por Ortega, secretario vitalicio de la Gruta.

No quiero agredir la imagen amable del "Jetón" Ferro, ese humorista tan querido por nuestra sociedad desde su aparición dentro del grupo de bohemios bogotanos, hasta su muerte acaecida en 1952. Me unen a su figura recuerdos familiares tan cordiales como fuera su risa franca y abierta que de niña escuchaba en las noches de pesadilla al son del paso del tren por los pantanos de Gacha. Pero lo que encontramos en ese libro es una verdad parcial y a veces acomodada por sus autores, que quisieron no dejar morir el monumento a la solidaridad humana de la historia del Bogotá centenarista. De la mano de esas memorias, trataremos de conocer cómo ese grupo de bohemios escritores y artistas recibieron los acontecimientos diarios que impactaban su vida desde los diferentes campos. En la política interna: la guerra civil de los Mil Días, que corresponde al mayor período de actividades de la Gruta; en la política internacional: la separación de Panamá; en el panorama literario: las tendencias del momento; y en el cívico: el ambiente de la ciudad bajo algunos aspectos socioeconómicos.

LOS HIJOS DE LA NOCHE

La bohemia constituyó para todos ellos el vehículo de escape a su cir-



Integrantes de la Gruta Simbólica y colaboradores de "El Comercio": Julio Flórez, José Manuel Pérez Sarmiento, Max Grillo, Enrique Olaya Herrera. Atrás: Clímaco Soto Borda, Rafael Espinosa Guzmán, Víctor M. Londoño, Gustavo Gaitán y Ricardo Hinestrosa Daza.



Antonio "El Jetón" Ferro.
Fotografía de la Colección J.J. Herrera.
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

cunstancia. Vehículo que tomaban en las noches a las ocho y del cual se desmontaban "andando" a las cinco de la madrugada del día siguiente, generalmente con la cabeza nublada por el alcohol y la falta de sueño. Así consiguieron mantenerse unidos durante tiempos de guerra. La hermandad que se formó en la Gruta Simbólica se debe considerar como uno de sus mayores logros, la unidad, el calor humano y la devoción al ambiente semi-intelectual en que se sumergían, para olvidar la gran tragedia histórica en que les había tocado hundirse sin quererlo.

Pero si bien este puñado de poetas dejó un recuerdo banal en la historia relativa a sus reuniones nocturnas, cada uno de ellos participó fielmente en la lucha diaria, unos frente a las rotativas de sus periódicos o revistas; otros al pie de sus librerías, donde se expendía cultura y se congregaba gente pensante; otros frente a sus escritorios de la banca o los correos, cumpliendo su labor burocrática en los destinos del país; otros, desangrándose en los campos de batalla, y los más, desgarrándose el alma al tratar de tomar parte con su pluma y su capa de Quijote en las luchas intestinas de los dos partidos de la política reinante, o al purgar su rebeldía en las mazmorras de la cárcel.

Creación de la tertulia

En octubre de 1899 estalló la guerra de los Mil Días. El toque de queda no dejaba un alma viva por las calles de la vieja Santafé de Bogotá, después que el clarín anunciaba a los ciudadanos comunes el retiro obligatorio dentro de los muros de sus casas. Solamente transitaban las calles frías y nubladas las rondas nocturnas de soldados, que detenían y encarcelaban en el cuartel de San Agustín a aquellos que no tenían el privilegio de un salvoconducto.

Una de esas patrullas nocturnas encontró a un grupo desprevenido de señores que caminaban por el centro de la ciudad. Eran Julio Flórez y seis amigos. A la voz de ¡alto!, a uno de ellos se le ocurrió inventar que andaban en busca de un médico. Una vez a salvo donde indicaron que vivía el doctor, se despidieron de los soldados y, a puerta cerrada, comenzaron a festejar con el sorprendido dueño de casa, quien amablemente los obsequió con bebidas fuertes. Y los siguió atendiendo por espacio de los tres años que duraron las reuniones de ese grupo de los ocho fundadores, aumentado luego con otros cincuenta amigos artistas y escritores, que se sumaron a ellos para formar la más comentada tertulia literaria de la época: la Gruta Simbólica.

La Gruta Simbólica permaneció activa desde finales de 1900 hasta el fin de 1903. Sus sesiones se celebraban en dos salones de la casa Nº 203, acera occidental de la carrera quinta de Bogotá, entre calles 16 y 17, ofrecidos por su propietario, Rafael Espinosa Guzmán (Reg), quien no solamente los prestaba como sede de la Gruta, sino que atendía los gastos y proveía las necesidades.

Actividades

El grupo de artistas, escritores, músicos y pintores, estaba dispuesto a divertirse con originales programas en ocasiones improvisados. En las actas figuran las más variadas expresiones de cultura centenarista como: representación de pequeñas comedias o zarzuelas, concursos literarios o de ingenio, "procesos", conciertos o musicalizaciones y recitales de poesía. Se efectuaron inicialmente en casa de Reg y más tarde en las residencias de algunos de los participantes. Nunca sesionaron en bares ni en cantinas, aunque todos ellos eran asiduos clientes de estos sitios de reunión obligados para nuestra bohemia criolla bogotana. En ocasiones se invitaba público, y al terminar la guerra pudieron asistir señoras, pues las sesiones eran más cortas y menos calurosas.



Casa de Rafael Espinosa en la Carrera 5 No. 203, en Bogotá, donde se reunían los contertulios de la Gruta Simbólica.





Julio Flórez.
Fotografías de Ezequiel de la Hoz.
Colección J.J. Herrera,
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

A Julio Flórez lo encontramos alternando dentro de ese grupo jocoso de poetas, recitando poesías adoloridas pero también improvisando estrofas fáciles y disparando chispazos verbales, o chistes de doble sentido. Cantando sus propias canciones al son de su tiple, o sus poesías fúnebres en escenarios preparados con cipreses y lápidas mortuorias, que recordaban las visitas nocturnas al cementerio que él, comandando a sus amigos, practicaba con frecuencia para acompañar a los muertos y "gozar" unas horas de paz en el camposanto. Los escritores que se han encargado de rememorar los anales de la Gruta Simbólica, están de acuerdo en que Flórez fue el líder del equipo.

Ese grupo, hermandad, comunidad o cofradía, mantuvo en jaque a la sociedad bogotana durante varios años; entretuvo, en estrecha unión humana y cultural, los rigores de la guerra civil que lo afectaba y, a la vez, produjo frutos individuales apreciables, especialmente en el campo del periodismo y de la poesía.

El espíritu que animaba a la Gruta era el ingenio en todas sus formas de repentismo, improvisación y juegos

de palabras. Aun los más serios o más académicos participaban del humor del momento y producían versos inspirados no por la musa acostumbrada, sino por el geniecillo de las diversiones lúdicas. Además, las influencias europeas estaban siempre presentes, se escuchaban comentarios sobre las últimas obras importantes de España o de Francia y se trataban de imitar, quizás inconscientemente, las reuniones de los admirados salones franceses y españoles. A pesar de que la política se encontraba ausente, siempre el espíritu liberal de la mayoría de los contertulios estaba presente, y algunos de ellos han considerado a la Gruta, a la luz de la historia, como un círculo de oposición, en el cual se gozaba de una completa libertad para ridiculizar el acontecer político del partido conservador en el gobierno.

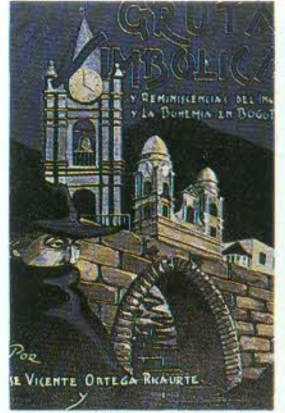
Cuando la política colombiana dio un viraje total con el general dictador Rafael Reyes, cuando fue abolido el toque de queda y ya no se justificaba permanecer en vela todas las noches, cuando las chanzas inocentes sobre las fuerzas armadas podían tener consecuencias más serias que el pasar unas cuantas noches en la penitenciaría, entonces el grupo se fue disolviendo lentamente. La Gruta Simbólica en sí murió, aunque algunos de sus contertulios continuaron reuniéndose y se unieron a ellos poetas más jóvenes y escritores noveles, que lograron mantener por otros años el espíritu de camaradería que los había caracterizado desde su fundación.

El nombre

¿Por qué Gruta y por qué Simbólica? La respuesta sobre el origen del adjetivo "simbólica" nos la proporciona Luis María Mora en *Los contertulios de la Gruta Simbólica*: «... se le dio ese nombre por estar en ese tiempo muy en boga la escuela llamada simbolista sobre la cual había ardorosas disputas. A propósito de esto yo había escrito "De la decadencia y el simbolismo", en que fijaba el valor artístico y filosófico de las nuevas tendencias, y leído antes de que viera la luz pública, en una reunión de amigos; ello ocasionó el nombre de la tertulia.

Pero para llegar a alguna conclusión sobre el sustantivo "gruta", tendremos que acudir a la imaginación a partir del diccionario e interpretar, que la «cavidad natural abierta en las peñas», o la «estancia subterránea artificial que imita más o menos los peñascos naturales», sugieren la idea de escondite, de refugio natural. Pero si






Tres obras clásicas sobre la Gruta Simbólica: "Los contertulios", de Luis María Mora (1936); "La Gruta Simbólica", de J.V. Ortega Ricaurte y Antonio Ferro (1952); y "Así fue la Gruta Simbólica", de Fabio Peñarete (1969).

recurrimos a los equivalentes en arquitectura y pintura, «grutesco es lo relativo o perteneciente a adornos caprichosos de bichos, quimeras y follajes, llamado así por ser imitación de las grutas del palacio de Tito»; ¿qué más si no eso mismo son los adornos que el mismo Mora nos describe así?: «En el muro principal del salón se podían ver las cosas más extrañas, casi todas regalo de abigarrada y recóndita heráldica, con que los amigos de Reg (su presidente) solían obsequiarlo en sus cumpleaños. Mostrábanse allí, puestas contra la pared, en artístico desorden, floretes y puñales y canillones y manoplas y guantes y celadas [...] remos de gallo con espuelas de tamaño descomunal [...] viejos libros en pergamino [...] y no faltaban allí tampoco otros símbolos, como un cráneo [...]. Pero lo más terrible de todo era una larga serpiente de caucho que sumergía su cola en un pequeño tonel, en el hueco de una ventana; erguíase en seguida a la altura de un metro o más; daba vuelta por el salón y terminaba en un extremo de él, en donde la tal serpiente, mediante un resorte, abría las fauces de cobre y dejaba escapar una bocanada de sin igual ron costeño». Adornos grutescos muy apropiados para una verdadera gruta. Y prosigue Mora: «Reg tenía un grande acopio de elementos suntuarios, máscaras a granel e innumerables bagatelas escénicas, con las cuales era muy fácil representar cualquier comedia. Así, en un momento dado, merced a un breve juego de tramoya, el salón de la Gruta podía convertirse en un pequeño teatro».

Los cachacos gustaban de disfrazarse para las representaciones de sus comedias. Así, en la foto que trae Fabio Peñarete en su libro *Así fue la Gruta Simbólica*, vemos al grupo de actores de "La Alcoholina", sentados en el patio de la casa de Reg, entre grandes garrafas de vidrio forradas en mimbre, de las que se usaban para envasar el aguardiente, o quizás el ron. En posiciones muy siglo XIX, unos se ven arropados con ruana o con capas y llevan sombreros de paja, algunos tocan instrumentos de cuerda, y casi todos ostentan barbas y bigote, al uso de la época.

Tiempos de guerra

El cambio de siglo encuentra en Colombia un ambiente caldeado por las luchas intestinas. El 31 de julio de 1900, un golpe de Estado lleva a la presidencia de la República al escritor José Manuel Marroquín, afianzando la hegemonía conservadora. La situación política se agrava, los partidos tradicionales regresan a sus cauces, el partido nacional, que se había interpuesto entre el liberalismo y el conservatismo, se desvanece. Los sistemas monetarios, que sostenían a los imperialismos extranjeros, se alistaban a recuperar el puesto de la moneda nacional. Ha estallado la sangrienta guerra de los Mil Días, imperan el caos y la zozobra... En medio de este ambiente de inseguridad y peligro, los poetas se lanzan a la noche a buscar su musa. Así nace la Gruta Simbólica, reunión de artistas en la cual fraternizan los modernistas con los románticos y los neoclásicos. Muchos de ellos ya purgarían en la cárcel su pecado de ser liberales o de ser artistas, o de ser jóvenes, o cultos, o amados y conocidos por el pueblo. Y



"La decadencia", dibujo de Arturo Jaramillo y versos de Ignacio Posse Amaya y Julio Flórez.

el general Aristides Fernández, ministro de Guerra de esa época y culpable de todas sus torturas, quedaría marcado por Julio Flórez con el nombre de "el Chacal".

El conflicto humano de la vida del poeta, debido a las tensiones que recibe permanentemente, lo resuelve del modo más adaptado a su condición de artista, por medio de la catarsis aristotélica: se atribuye a Aristóteles la idea de que el arte alivia las tensiones inconscientes y "purga" el alma. Los sentidos reprimidos no tienen mejor vía de escape que la poesía y en el caso de los personajes de la época que nos ocupa, los poetas, para no comprometer a su propio yo, siguen los cánones de las corrientes en boga, parnasianos y simbolistas, y aun a los rezagados románticos. Ya ningún artista será independiente de precursores y modelos.

Guillermo Valencia

El tema de la inspiración, que ha sido largamente debatido por la crítica literaria y materia de importantes tesis marxistas, toma sesgos nuevos a través de los estudios psicoanalíticos modernos, que nos permiten entender ese nudo gordiano de la creación literaria. Las teorías contenidas en *Psicoanálisis y arte*, de Ernst Kris, se apoyan en que la inspiración artística se acepta como un movimiento que se va afianzando hasta llegar a convertirse en el punto en que «los sueños y las fantasías pueden ser pintados y expresados con palabras, en que la relación con las emulaciones se torna menos importante y en que, finalmente, la obra de arte se convierte en un documento del proceso de creación».

Sin embargo, un poeta de la época de la Gruta tan individualista como Guillermo Valencia, no deja que se transparente en su poesía ningún rasgo cotidiano de su acontecer, quizá por las mismas causas que le permitieron aislarse de la decadencia moral a que estuvieron sujetos algunos de sus contemporáneos, contertulios, ellos sí, de la Gruta Simbólica. A pesar de que él también al principio de su carrera mantuvo contacto con la bohemia bogotana, pudo salvarse de seguir el mismo patrón destructivo. Evadir el tráfago palpitante que se le ofrecía como hombre público y como poeta de moda, y refugiarse en la intimidad de su familia y en su propio yo, fueron para el maestro de Popayán, aparte de sus valores morales, dos de los elementos más importantes para no permitir su contagio con el "mal del siglo".

Quizás el ambiente de Popayán, ciudad privilegiada para encerrar la cultura, núcleo de hombres letrados, científicos y próceres, ejerció sobre Valencia un prolongado efecto protector. Valencia asiste en Popayán a la escuela, al seminario y a la universidad, en la que no alcanza a terminar. En la última década del siglo XIX, cuando el país se desangra entre guerras y guerrillas, él prefiere quedarse en la seguridad del vientre tibio de su aldea y se convierte en un burócrata, eludiendo así la responsabilidad de combatir en la guerra como lo hicieron tantos de sus amigos de la Gruta, como Jorge Pombo o José María Mora. Después de la victoria de Enciso en 1895, el general Rafael Reyes se lo lleva a París como su secretario en la embajada de Colombia en Francia. Y es a su regreso cuando comienza su vida bohemia en Bogotá, acompañando a los poetas melenudos de ese tiempo, al lado de «la cabeza roja de Soto Borda y de los mostachos mosqueteros de Julio Flórez», en palabras de Manuel Serrano Blanco, biógrafo de Valencia. Durante esos años compone su mejor poesía al mismo tiempo que planea desde el Senado su guerrilla electoral. Pero el caudillo Reyes, a quien debe su iniciación política, lo arrancó de los peligros de "esa vida", y lo envió como jefe civil al Cauca. Así pudo evitar la infección con el ambiente copiado de la decadencia moral francesa que respiraban los cachacos bogotanos: tertulias literarias, que degeneraban frecuentemente en paraísos artificiales; reuniones en cantinas, donde el ajenjo y el opio se utilizaban como estimulantes de los sentidos y como motores de la inspiración; salones de té en casa de damas *«de recamado viso»*, que con su hospitalidad y su liviandad hacían las delicias de la intelectualidad de nuestra "Bella Epoca" colombiana.



Julio Flórez. Oleo de Delio Ramírez Beltrán, 1936.

El reverso de la medalla: Julio Flórez

El estado de guerra permanente que vivió Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX, les cerró las puertas de la educación a muchos de nuestros escritores, entre ellos a Julio Flórez, quien, a pesar de venir de una familia de profesionales, no pasó muchos años en las bancas escolares. Quizá su rebeldía contra el clero fue activada por su padre, liberal que luchaba al lado de Rafel Núñez por implantar la educación laica en épocas de la Regeneración. Flórez comenzó su formación en filosofía y letras en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, pero la guerra del 85 y diversos reveses de fortuna familiares lo llevaron a abandonar la escuela para siempre.

Sus tres hermanos, también poetas, fueron a la vez destacados profesionales: Manuel de Jesús, médico como su padre; Alejandro, ingeniero civil y militar; y Leonidas, abogado parlamentario. A Julio, su inmensa

sensibilidad poética y humana lo condujeron por el camino de la inspiración a ocupar un puesto destacado en las letras colombianas a partir de 1895, senda que había iniciado diez años antes, cuando, a la muerte de su entrañable amigo, el poeta negro Candelario Obeso —Flórez tenía 17 años en el funeral del suicida—, había sorprendido a los asistentes con los acentos ardorosos de su poesía juvenil. Durante los años de la Gruta Simbólica, Julio ya ha alcanzado, tanto el reconocimiento de algunos de los críticos más serios de la época como Carlos Arturo Torres y Maximiliano Grillo, como la adoración de las mujeres y la veneración del pueblo.

Pero al mismo tiempo que el poeta logra ser respetado por la élite cultural, mimado por la alta sociedad y divinizado por el pueblo, el ambiente bohemio en que se mueven él y sus colegas "hijos de la noche" es rechazado; la leyenda negra que envuelve su figura macabra se expande y las malas lenguas se agitan, puestas en acción involuntariamente por el mismo Flórez. No demoraría el momento en que Rafael Reyes le hiciera el favor de mandarlo fuera de los límites del país, no para "proteger" a la sociedad de sus efectos maléficos, sino para separar al poeta de la bohemia perniciosa que lo estaba sofocando.



Tipos de indios estereros, 1882.
Grabado de Julio Flórez sobre una fotografía de Julio Racines. Papel Periódico Ilustrado.



Del sembrado a la gavilla, 1883.
Grabado de Julio Flórez sobre una pintura de Alberto Urdaneta. Papel Periódico Ilustrado.

La literatura como evasión

El poeta, ese ser que vive en un mundo de ideales, de ensueños y de fantasías, se siente ahogado ante la avalancha de materialismo que ha inundado su ambiente. La materia anula el espíritu en esa sociedad bogotana, que solamente quiere ver la cubierta exterior de los elementos. Con el enriquecimiento de los comerciantes o burgueses, derivado de la inflación que lleva consigo el caos político, las viviendas comienzan a cambiar, sus fachadas, su interior, sus muebles; los individuos se transforman, sus vestidos, su idiosincrasia; el esnobismo se convierte en un valor. Las calles se están transformando, los caballos de hueso y piel cederán pronto el paso a los *horse power* del primer automóvil que llenará las calles de terror y a los cachacos jóvenes de curiosidad.

La sociedad se materializa, el espíritu se esconde. ¿En dónde se esconde? En lo más hondo del corazón de los artistas. En su yo más profundo, que trata de elevarse de esa realidad que los ahoga y los impulsa a pasar el océano y llegar hasta Francia a buscar *l'esprit* francés, las nuevas escuelas de literatura y arte, que van dejando trazos firmes que se deben seguir para mantenerse actualizados. Pero como no es tan fácil emprender ese largo y costoso viaje, se comienza la aventura del libro, el arte aprendido por medio de una literatura que casi siempre viene impresa en francés, idioma accesible solamente para unos cuantos privilegiados. Y entonces aparecen los caminos que conducen a Roma, que los llevan a Grecia, que los pasean por el Oriente. Nuestros poetas, rechazando lo que consideran el desvalor que los rodea, se convierten en espejos de otra cultura, la cultura europea, el universalismo grecolatino. El mercado extranjero ha logrado inundar a nuestra sociedad colonial.

Se da la cordial bienvenida al simbolismo importado de Francia en los mismos barcos mercantes que traen las copas de cristal, las porcelanas, las dagas marroquíes, los muebles de palo de rosa, las camisas de batista, las corbatas y sombreros europeos. Sedas y resedas, que pasaron por las manos del desgraciado hermano José Asunción Silva y que dejaron tantas huellas en sus versos. Ambares y marfiles. Espejos venecianos, que reflejaron también las espaldas desnudas de sus damas del baile. Todas esas ilusiones que produce el dinero y que vienen a complementar los sueños con condesas, cisnes, camellos, palmeras y pirámides africanas.

Pero, ¿cuál era la verdadera realidad que respiraban nuestros poetas centenaristas durante el cambio de siglo como hombres y no como espíritus? Una pobreza total. Un total desconcierto social, político e intelectual. Una bancarrota, no solamente de los valores económicos, sino de los valores del espíritu. Un desconocimiento absoluto del sentido humanitario en aras de las luchas sangrientas de dos ideologías contrapuestas, que ni siquiera llegaban a ser sinceras, porque habían sido introducidas como derivaciones de un mundo ajeno al nuestro. Un total fanatismo, odios a muerte entre hermanos de diferente partido político y odios a muerte en las discusiones entre amigos, para probar cuál de ellos era superior en la arena o área de la cultura. Entre los intelectuales, aquel que supiera leer francés se consideraba superior. Entre los amigos, era superior aquel que tuviera un apellido "ilustre" recibido de un prócer de la independencia, o adornado con acentos extranjeros, ojalá ingleses o franceses.

Pero todo esto se olvidaba al traspasar el umbral de la casa de Rafael Espinosa Guzmán, o al entrar en la tibia matriz de la cantina, donde cada cual se sentía grande en su arte y la amistad los vestía con uniformes ropajes de hermanos. En el fondo de su escondite podían olvidarse de sus obligaciones cotidianas, dejar a un lado las exigencias de la etiqueta capitalina y el respeto que desde la infancia les habían inculcado sus familias hacia la mujer, a quien no era dable «tocar ni con el pétalo de una flor». Allí la cantinera era una amiga que los acompañaba a cantar o a representar los papeles femeninos de sus comedias o, al menos, era una esclava que los consideraba en sus miserias, los comprendía, y les toleraba sus vicios.

La bohemia centenarista

Esta generación que conformó el grupo de la Gruta Simbólica, ha sido considerada como "perdida", porque de todos modos mantuvo como rasgo dominante de comportamiento una degeneración de las costumbres.

Los latinoamericanos miraban hacia Europa y copiaban todo lo que allí observaban, ya sea en movimientos literarios, modas o modos de vivir o de vestir. La bohemia francesa era uno de esos modos atractivos para nuestros bogotanos. El mal del siglo fue altamente contagioso para nuestras sociedades neocoloniales, como lo fuera el romanticismo de Victor Hugo o el simbolismo de Charles Baudelaire. Hasta la costumbre de tomar ajenjo; tan ajena a nuestros países tropicales, los investía de cierto prestigio muy original. El frecuentar las cantinas o los bares para pasar momentos de diversión en compañía, o para demostrar sus dotes de rimador o de animador, no a la manera de los cafés parisienses en los que el pensamiento impulsaba las reuniones, sino quizá más bien para buscar la admiración y/o el respeto de sus compañeros de bohemia. Nuestros poetas hispanoamericanos de cambio de siglo no lograron subirse a las alturas de los poetas malditos franceses, ni lograron colocar las letras y las artes en lugares destacados.

Los contertulios de la Gruta, en su mayoría, eran hombres que huían del hogar, o que no tenían ninguno.

Julio Flórez conoció el ajenjo pero no cayó en su adicción, ni en la del alcohol, a pesar de haber bebido tanto como sus amigos beodos. Entre nubes de humo de sus cigarrillos de tabaco negro fueron concebidas muchas de sus obras, algunas de las cuales nos hablan de opio y ajenjo, dos



Julio Flórez en el camposanto. Caricatura de Coriolano Leudo (Robinet).

armas mortales que daban prestigio a quien osara, aunque fuera, mencionarlas. Así, dice en su soneto "Opio y ajenjo":

Por olvidarme de ti prenda adorada
verde ajenjo bebí con grande anhelo
y en el fondo de la copa como un cielo
vi el destello seductor de tu mirada.

Después, en mi pipa nacarada
opio también fumé con grande anhelo,
y en el humo que flotaba a ras del suelo
vi tu imagen voluptuosa recostada.

Seguir los pasos de destrucción de Alfred de Musset en brazos de «la verde» *Arthemisia absinthium*, era jugarse el futuro peligrosa pero a la vez elegantemente. Sólo los iniciados lo podían hacer, los pertenecientes a una élite social, que desdeñaban las posibilidades de esclavizarse en la adicción, en aras de seguir la moda. El camino que se comenzaba por vanidad o alarde de machismo terminaba muchas veces en el cementerio, si no en las mayores abyecciones.

Los paraísos artificiales comenzaron a cobrar piezas entre nuestros bohemios desprevenidos que se dejaban envolver en el misterio de lo desconocido. Algunos eran más fuertes o podían retirarse a tiempo. Otros quedaron arruinados en cuerpo y alma. A la labor destructiva de la guerra civil, se sumó la destrucción de hombres y de hogares en nuestra sociedad centenarista.

Casi un siglo después no entendemos cómo se ha podido erigir un culto a los infantiles "golpes de ingenio" que produjeron estos contertulios en la Gruta Simbólica por espacio de tres años. Hemos tratado de comprenderlos, de disculparlos: la guerra, la necesidad de afecto y de contacto social, la monotonía de la vida bogotana. Pero recordamos que, mientras tanto, había gentes que luchaban en los campos de batalla por defender ideas que ni siquiera comprendían ni compartían, y que correspondían más bien a la vanidad o a la ambición de los políticos. El alcohol, si no las drogas heroicas, fue un método de evasión de la realidad política, de sus implicaciones socioeconómicas, de la angustia existencial de esa generación henchida de buenos poetas.

LA GRUTA SIMBOLICA

Fundación de la Gruta 1900
Guerra de los Mil Días 1899 1903

Jorge Pombo	1857	1912
Federico Rivas Frade	1858	1922
Julio De Francisco	1864	1903
Julio Flórez	1868	1923
Luis María Mora	1869	1936
Clímaco Soto Borda	1870	1919
Enrique Alvarez Henao	1871	1914
Francisco Restrepo Gómez	1884	1924

Los cuatro mayores bohemios

Extractamos del libro de la Gruta, de Ortega Ricaurte, algunas cortas biografías pertenecientes a sus cuatro mayores bohemios, según la catalogación autorizada de Fabio Peñarete: Francisco Restrepo Gómez, Julio De Francisco, Clímaco Soto Borda y Julio Flórez.

Francisco Restrepo Gómez ("Hermano Hermógenes", 1884-1924)

«El cruel destino persiguió al poeta hasta el último día. La sociedad fue despiadada con este hombre desvalido, como lo ha sido con otros muchos, y cargó a la cuenta de sus hijos el estrago invencible de las drogas heroicas [...] La muerte al fin arrancó de su cuerpo los últimos harapos y





Clímaco Soto Borda (fotografía de Henri y Ernesto Duperly), Jorge Pombo y Francisco Restrepo Gómez. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

lo envolvió en la soledad con su túnica de tierra en el año de 1924, cuando contaba apenas cuarenta años de edad».

Julio De Francisco (1864-1903)

«Perteneciente a una antigua familia santafereña. En su primera juventud había frecuentado los más altos círculos sociales. Había hecho pocos estudios, pero había leído con fruto y tenía un gusto exquisito. Agil para improvisar décimas y acertijos, cantaba y tocaba y reía y sabía retirarse a la hora oportuna. Publicó un cuaderno de sonetos, *Perfiles*, algo así como una fotografía instantánea, tomada en la calle, y sobre la cual, al desarrollarla, ha dejado caer una lágrima. Amó a Bogotá y jamás quiso pensar en lo triste, serio y cambiante de la vida. En 1903 le dijo adiós de modo inesperado a su querida Santafé, ante los ojos húmedos de Julio Flórez, Ignacio Posse y Clímaco Soto Borda».

Clímaco Soto Borda (1870-1919)

«Vivió en Guatavita su niñez y parte de la adolescencia, vagueando a la continua y allí aprendió a rasguear el tiple, el requinto y la bandola. Fue hijo único e hijo póstumo. Creció libre con libertad entera, sin más afecto que el de su madre, por la cual tuvo un culto y una veneración sin medida. Vivió en todo el curso de su existencia como un niño mimado, y por eso mostróse siempre rebelde y voluntarioso. No sabemos en qué colegio hiciera sus primeros estudios, y es posible que en ninguno, pero es cierto que había leído mucho, que conocía muy bien la poesía castellana y que era doctorísimo en literatura francesa, cuyos más famosos autores antiguos y modernos le eran familiares. Un amor loco se apoderó de él. Cuando llegó a su final (después de veinticinco años), comenzó la triste tragedia: el diamantino licor lo alejaba cada vez más del ser querido y por último:

prefirió a los encantos de su novia
su viejo ron y su taberna oscura.

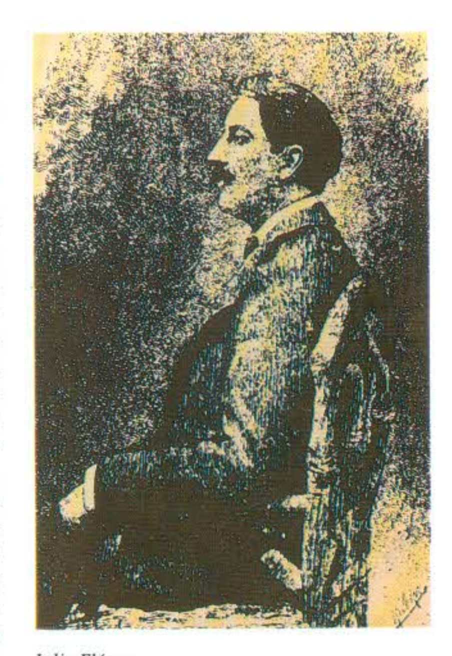
No tuvo Soto Borda seriedad ni juicio ni para el último trance».

Julio Flórez ("Hermano Fidio", 1867-1923)

«Sobresalía en la Gruta por sus versos llenos de inspiración y por su triste y melancólica vida que parecía marchita en plena juventud. Su ilustración era poca y encarnaba el reverso de la medalla de un literato o de un pensador. Crióse oyendo hablar de Bécquer y de Victor Hugo. El poeta amaba a Bogotá, y ella labró su popularidad con predilección y amor de artista. Las gentes del pueblo lo saludaban como si fuera un hermano en el dolor, y las mujeres alegres sonreían con ternura a la vista de aquel pálido bohemio que cantaba en versos melancólicos el vino y las orgías. Para comprender qué cosa es un poeta popular, habría necesidad de volver a la época ya lejana de Julio Flórez. El poeta había llegado a lo más hondo del corazón de las multitudes, y las multitudes habían penetrado bien adentro en el alma del poeta. De otra manera no se habría realizado el milagro de que todo un continente cantara sus canciones y lo saludara como el más exacto y puro representante de sus más íntimos sentimientos. Julio Flórez fue un romántico en el más fiel sentido de la palabra. Injustamente perseguido por el gobierno del general Reyes, emprendió gloriosa carrera de triunfos a través de las repúblicas de Hispanoamérica. No fue un diplomático con grandes emolumentos el que fue a visitar las capitales extranjeras; no fue un embajador ignorante y lleno de intrigas el que fue a deleitarse con la intelectualidad de innúmeros países; fue un cantor privilegiado que había salido de las mismas entrañas de la juventud. En México recibió grandes homenajes de Porfirio Díaz, el ilustrado tirano; en España fue aplaudido por los más connotados críticos y en París fue rodeado por el cariño de millares de americanos. Volvió a Colombia. Fijó su residencia en el pueblo pintoresco de Usiacurí, en una casa pajiza de campo. Dentro de aquel paisaje de sabor tropical lo sorprendió la muerte, rodeado de su mujer y de sus hijos, allí duerme su último sueño».

FIN DE LA GRUTA

Corren los últimos días del mes de noviembre de 1903. El tratado Herrán-Hay por el cual el país vende por veinte monedas de plata los diez kilómetros de tierra de su istmo de Pa-



Julio Flórez.
Grabado de Peregrino Rivera.



Casa donde murió el poeta Flórez, en Usiacurí (Atlántico), el 7 de febrero de 1923.

namá a Estados Unidos para construir la zona del canal proyectado, ha traído como consecuencia la independencia de Panamá de la tutela débil que le brindaba la República de Colombia.

Los contertulios de la Gruta Simbólica se reúnen en una de sus últimas sesiones, así la narran Ortega Ricaurte y "el Jetón" Ferro:

«*Rafael Espinosa Guzmán.* —La reunión de esta noche se inicia con un minuto de silencio como protesta por la separación de Panamá.

Juan C. Ramírez

¡Sí!, que hablen los corazones
y que callen nuestros labios
ante los grandes agravios
de una tierra de bribones,
que es guarida de ladrones
¡y caverna de falsarios!
¡Callemos hoy, temerarios,
ante la fuerza brutal
de una cuadrilla inmoral
de un millón de mercenarios!

«Y todos, puestos de pies, guardaron conmovidos y rabiosos ese eterno minuto de silencio, que fue interrumpido al final con los acordes de nuestro Himno, ejecutados al piano con verdadera emoción patriótica por Emilio Murillo, quien no pudo contener dos lágrimas que rodaron por sobre las teclas de marfil.

Julio Flórez

En los canales profundos
que abren los brazos humanos,
dos mares se dan las manos
y se despiden dos mundos.
¡Y hoy, tristes, meditabundos,
se despiden dos hermanos
y se abrazan dos tiranos
falsos, ladrones e inmundos!

Clímaco Soto Borda

Dijo Obaldía al menguado
de Huertas: —¡Indio feroz!
¿De mí qué más te ha gustado?
Y exclamó el indio encantado:
—Patrón: el metal de vos.

Jorge Pombo

Yo meto mi cucharada:
Los dos bandos del godismo
difieren, en lo esencial:
en que con igual cinismo
vende uno nacional-ismo
y otro, el Istmo nacional.

«*Espinosa.* —No cultivemos más esas *Huertas* desnaturalizadas que ya dieron su fruto dañado, y pasemos al cultivo de otros chispazos que nos hagan olvidar el 3 de noviembre... ¿Quieres principiar tú, don Casimiro de la Barra?

«*Soto Borda.* —Tengo mucho gusto. Pero antes oigan algo muy doloroso. El general XX que estaba en Cartagena, recibió órdenes terminantes de embarcarse inmediatamente para Panamá. Y nuestro héroe, esperanzado en recibir contraorden y muriéndose de miedo, le puso el siguiente telegrama al ministro de Guerra: "Minguerra, Bogotá—. Creo innecesario viaje. Me pongo *en-aguas?*"».

Y así, entre chiste y chanza, han pasado los tres años de la Gruta Simbólica.

Bibliografía

GRILLO, MAXIMILIANO. "Julio Flórez". *Revista Gris* (septiembre, 1895).

MORA, LUIS MARÍA. *Los contertulios de la Gruta Simbólica.* 3ª ed. Colección Samper Ortega, Nº 53. Bogotá, Ed. Minerva, 1937.

ORTEGA RICAURTE, JOSÉ VICENTE y ANTONIO (JETÓN) FERRO. *La Gruta Simbólica y reminiscencias del ingenio y la bohemia en Bogotá.* 2ª ed. Biblioteca Banco Popular, vol. 88. Bogotá, Banco Popular, 1981.

PEÑARETE, FABIO. *Así fue la Gruta Simbólica.* 2ª ed. Bogotá, Tipografía Hispana, 1972.

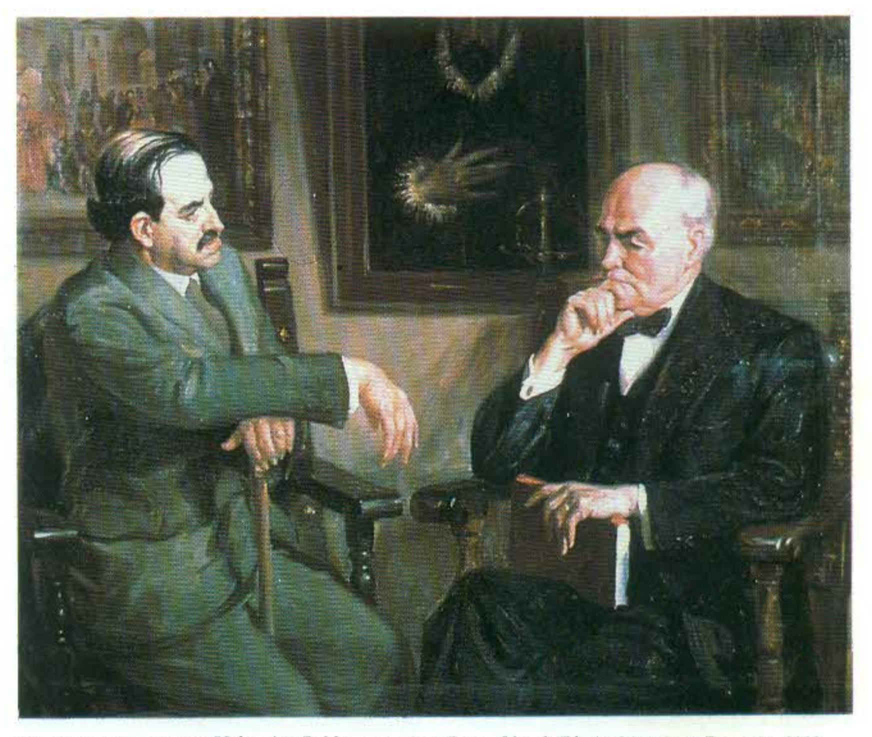
RESTREPO DUQUE, HERNÁN. *Gran crónica de Julio Flórez.* Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1972.

SERPA FLÓREZ, GLORIA. "La Gruta Simbólica". En: *Manual de literatura colombiana,* vol. I. Bogotá, Procultura-Planeta, 1988.

Poesía modernista: Valencia y Castillo

David Jiménez

La literatura colombiana, en las décadas finales del siglo XIX, estuvo comprometida en diferentes —y divergentes— proyectos de modernización, desde el positivista que buscaba en la poesía y, sobre todo, en la novela un modo de conciliación con la ciencia y el progreso burgueses, asumiendo la tarea de celebrarlos y divulgarlos, hasta el propiamente modernista con sus claros signos de ruptura entre arte y vida moderna. El primero fue predominante y alcanzó su expresión más rotunda en los escritos de Salvador Camacho Roldán y Juan de Dios Uribe, así como en la obra poética de Diógenes Arrieta y Antonio José Restrepo. "Moderno" significaba para ellos un arte que marchara al mismo paso de la ciencia positiva y se hiciera eco de las grandes conquistas de la técnica. Pensaban que la poesía y la novela tenían una función emancipadora, en el sentido racionalista e ilustrado de la palabra. Si el poeta moderno canta el cielo —escribió Juan de Dios Uribe— ha de ser para mostrarlo como un sueño pernicioso y arrojar de él a los dioses. En una época industrial y técnica, la literatura debería adoptar un tono didáctico para enseñar a los hombres los beneficios del nuevo pacto entre ciencia y naturaleza, celebrar ese «consorcio fecundo» y «ennoblecer» el trabajo, según el programa esbozado por Camacho Roldán.



Los maestros: Guillermo Valencia y Baldomero Sanín Cano. Oleo de Efraím Martínez, Popayán, 1932. Dirección de la Biblioteca Nacional, Bogotá.

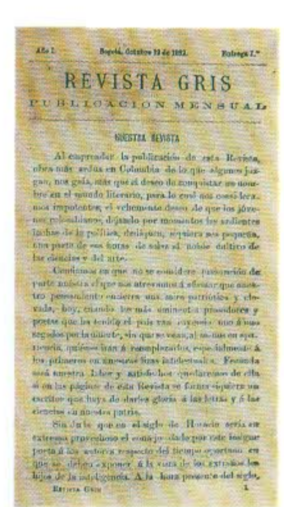
LA LIRA NUEVA, 1886

Positivismo y poesía

El prólogo de José María Rivas Groot a la antología *La lira nueva*, publicada en 1886; coincide con los presupuestos positivistas en más de un punto. El poeta moderno, el poeta de la época, debe responder, según Rivas, a ciertas necesidades que se encuentran en todos los ánimos. Así como hay temas ya explotados y en desuso, entre los cuales menciona los eróticos e íntimos, las quejas por olvidos y desdenes amorosos, los excesos de subjetivismo o los ásuntos triviales, anecdóticos o satíricos, hay también fuentes inexploradas que habrán de pertenecer a la lírica del futuro. La historia nacional es una de ellas: sus figuras nobles, sus caracteres trágicos, sus episodios curiosos, costumbres, épocas. Los asuntos científicos constituyen la segunda; frente a ellos no se puede permanecer ajeno sin desmerecer el nombre de poeta del siglo; y aclara el prologuista que para el arte no se trata de asumir el método analítico de la ciencia sino de intentar la síntesis de sus resultados en formas e imágenes que revistan adecuadamente la verdad descubierta por la ciencia. En tercer lugar están las grandes cuestiones humanitarias y sociales, las aspiraciones del pueblo que sufre. Luego, al lado del espíritu de progreso, el espíritu religioso y cristiano que aspira al infinito. Y, por último, la naturaleza como fuente de revelaciones trascendentes y correspondencias misteriosas. Las tres palabras finales del célebre prefacio son: «Cristo, la República y la Naturaleza». Los énfasis van encaminados a mantener viva la figura del poeta cívico, guardián de las libertades, cantor del progreso material, defensor de los miserables y sacerdote del ideal, palabra esta última que, para Rivas, tiene doble significado, religioso y secular al mismo tiempo. Si desecha del romanticismo lo que considera excesos de subjetividad, no renuncia a la idea del misterio y del poeta como explorador de lo desconocido. El modelo explícitamente invocado es Victor Hugo. Pero de éste se perciben con más nitidez los rasgos del profeta social que los del visionario romántico.

Mucho más decididamente positivista resulta el pórtico de la antología, un soneto escrito por Ismael Enrique Arciniegas, cuyo segundo cuarteto dice: «*Los dioses ya se van y erguirse veo / la Ciencia en sus altares vencedora. / ¡Ya irradia en las tinieblas luz de aurora! / ¡Ya rompe sus cadenas Prometeo!*». Y en el terceto siguiente se habla de la misión redentora de la Razón, verdadera luz que «*alumbra el limbo oscuro / en donde esclava la conciencia lucha*». Diciente, sobre manera, que un con-

temporáneo del simbolismo y supuesto heredero del legado romántico no dé a la poesía ese lugar de redentora y liberadora sino que la relegue a la tarea de entonar los himnos al verdadero poder emancipador que es la ciencia. No lejos de Arciniegas y de Rivas Groot, Carlos Arturo Torres, otro antologado en *La lira nueva*, lleva a la práctica los postulados del prólogo y del pórtico, en su más conocido poema, "La abadía de Westminster", retórica confrontación del genio pragmático inglés con el alma idealista de los pueblos latinos, que concluye con una exhortación a la síntesis, no sin antes haber consignado los consabidos elogios a esos «claros defensores de la razón humana», redentores que fundaron la libertad moderna, los Newton y los Darwin, exploradores del mundo y de la vida.


Año I. Bogotá, Octubre [illegible] de 1892. Entrega 1.ª

REVISTA GRIS

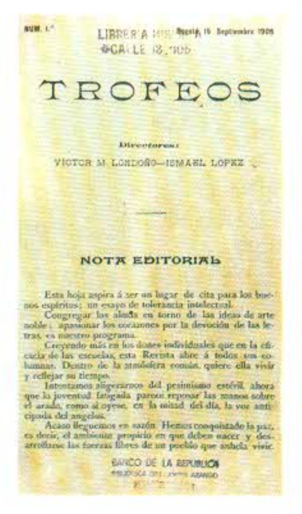
PUBLICACIÓN MENSUAL

NUESTRA REVISTA

Al emprender la publicación de esta Revista, obra más ardua en Colombia de lo que algunos juzgan, nos guía, más que el deseo de conquistar un nombre en el mundo literario, para lo cual nos consideramos impotentes, el vehemente deseo de que los jóvenes colombianos, dejando por momentos las ardientes luchas de la política, dediquen, siquiera sea pequeña, una parte de sus horas de solaz al noble cultivo de las ciencias y del arte.

[illegible]

Revista Gris 1


NUM. 1.º Bogotá, 15 Septiembre 1906

LIBRERÍA [illegible] CALLE 12 [illegible]

TROFEOS

Directores:

VICTOR M. LONDOÑO—ISMAEL LOPEZ

NOTA EDITORIAL

Esta hoja aspira á ser un lugar de cita para los buenos espíritus; un ensayo de tolerancia intelectual.

Congregar las almas en torno de las ideas de arte noble; apasionar los corazones por la devoción de las letras, es nuestro programa.

Creyendo más en los dones individuales que en la eficacia de las escuelas, esta Revista abre á todos sus columnas. Dentro de la atmósfera común quiere ella vivir y reflejar su tiempo.

Intentamos aligerarnos del pesimismo estéril ahora que la juventud fatigada parece reposar las manos sobre el arado, como si oyese, en la mitad del día, la voz anticipada del angelus.

Acaso lleguemos en sazón. Hemos conquistado la paz, es decir, el ambiente propicio en que deben nacer y desarrollarse las fuerzas libres de un pueblo que anhela vivir.

BANCO DE LA REPÚBLICA


Octubre — Núm. 1

Revista Contemporánea

BOGOTA

1904

Primeros números de "Revista Gris", "Trofeos" y "Revista Contemporánea", publicados por Max Grillo, Víctor Manuel Londoño e Ismael López y Baldomero Sanín Cano, respectivamente. Academia Colombiana de la Lengua y Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Del positivismo a la modernidad: Silva

Muy poca poesía salió de allí, ciertamente. Torres, Arciniegas y Rivas Groot no decidieron, a la postre, si la verdad es una conquista del método científico y la poesía debe limitarse a decorar sus resultados con bellas imágenes, idea quizá más claramente llevada a la práctica por Torres, o si la verdad, como lo querían Miguel Antonio Caro y Rafael Núñez, es propiedad exclusiva del espíritu religioso y a la ciencia pertenecen sólo los hechos, los fenómenos sin trascendencia. Salvador Camacho no abrigaba dudas al respecto: afirmaba que la poesía nace de la correcta observación de los fenómenos y debe «corresponder a la verdad de los hechos», si bien expresándola con las galas propias del género. Caro tampoco dudaba a la hora de definir la esencia de la poesía como ideal y éste como verdad revelada. La poesía moderna no se encuentra de ninguno de esos dos lados, como tampoco de su imposible término medio a la manera de Rivas y Torres. Cuando José Asunción Silva escribió el poema que comienza «*Estrellas que entre lo sombrío, / de lo ignorado y de lo inmenso*», dio expresión poética al verdadero espíritu moderno, el mismo que, según dice en *De sobremesa*, había encontrado ya su palabra en otros idiomas por obra de Charles Baudelaire y Dante Gabriel Rossetti, Paul Verlaine y Charles Swinburne. Su aspiración manifiesta consistía en dar voz, por primera vez en castellano, a las complicaciones del alma y sugerir las mil cosas oscuras que bullen en la interioridad del sujeto. El título del poema no podía ser más adecuado: "?...". La verdad que inquieren los versos: «*estrellas, ¡luces pensativas! / estrellas, ¡pupilas inciertas!, / ¿por qué os calláis si estáis vivas, / y por qué alumbráis si estáis muertas?*», no puede ser revelada por la ciencia, pero tampoco tiene su respuesta en los dogmas de ninguna iglesia. Baldomero Sanín Cano reprochaba a Núñez simular las angustias de la duda cuando, de hecho, las soluciones eran, en sus estrofas, anteriores a las preguntas. Silva formula, el primero entre nosotros, los interrogantes del poeta moderno; enigmas sin respuesta, preguntas por la trascendencia, cuyo trasfondo es el vacío. «La vida. ¿Quién sabe lo que es?», pregunta José Fernández en *De sobremesa*. «Las religiones no, puesto que la consideran como un paso para otras regiones. La ciencia no, porque apenas investiga las leyes que la rigen sin descubrir su causa ni su objeto. Tal vez el arte que la copia... Tal vez el amor que la crea». El índice de la modernidad en literatura es este sentimiento de soledad del poeta; la verdad, el sentido, no están respaldados por ningún saber científico ni por ninguna ortodoxia religiosa. Brilla a lo lejos, como las estrellas, «*en los oceanos / sin fin ni fondo de la noche*». Pero es una luz incierta que «*entre lo sombrío, / de lo ignorado y de lo inmenso*» hace guiños de sugerencia para que el poeta se pregunte, y no pueda responder, si el titilar es signo de vida o si el silencio es señal de muerte. Sin duda la interrogación se dirige aquí a la trascendencia. Lo que Gaston Bachelard denomina «el *pathos* del cielo estrellado» se manifiesta en el poema de Silva como un sentimiento muy cercano a lo religioso, pero no pasa por ninguna doctrina ni saber preestablecido. Es un estremecimiento anterior a cualquier dogma, una inquietud que proviene de la intuición primera frente a la noche constelada.

Silva, también incluido en la antología *La lira nueva*, con ocho poemas, desatiende por completo las advertencias de Rivas Groot: su poesía ha dejado de ser "docente", no contiene enseñanza alguna, ni cumple con las tareas cívicas de propaganda patriótica y humanitaria. En "Al pie de la estatua", un largo poema a la gloria del Libertador, termina diciendo que un poeta de su época y su condición no está dotado para el canto épico ni puede cumplir a cabalidad con semejante misión. Alude a la famosa oda de Miguel Antonio Caro sobre el mismo asunto y reconoce que todo cuanto pudiera decirse al respecto ya ha sido expresado en clásicas estrofas por su antecesor. Pero detrás de la confesión de impotencia se esconde algo más decisivo: la negativa a cumplir con las demandas de una burguesía que reclama al poeta el respaldo artístico de valores que ya han perdido por completo su universalidad. Esta no era ya la clase social que había cumplido la gesta heroica de la independencia y que podía, por consiguiente, esperar de sus poetas el canto alto y la celebración, según afirma Angel Rama en su libro sobre Rubén Darío.

Sanín Cano escribía en 1888 que el arte verdadero es el arte sin mezcla

de tendencias docentes y sin finalidades prácticas, el que antepone lo bello a toda otra clase de consideraciones. Y al escribirlo, tenía en mente a quienes, como Caro y Núñez, lo convertían en utensilio político o en arma de propaganda sectaria. La poesía no debe servir a ningún poder, llámese patria, Iglesia o partido, ni debe ser un recurso de dominación. La única verdad que valida los versos es la verdad subjetiva, no la que se apoya en dogmas o instituciones. Todos estos principios, que comenzaron entonces a llamarse "decadentismo" antes de que se impusiera la palabra "modernismo", fueron sostenidos por primera vez en Colombia en el artículo de Sanín Cano contra Núñez.

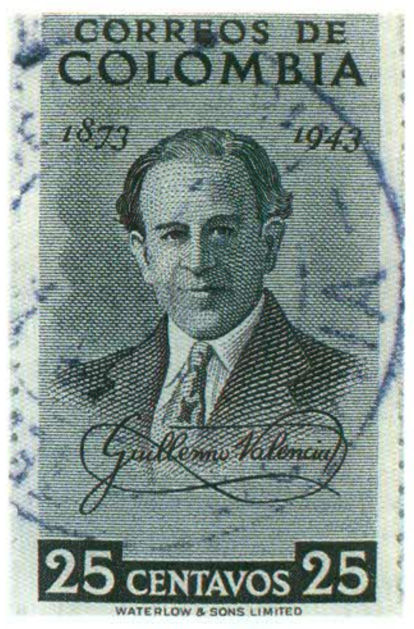
Sin embargo, Silva, no obstante la pureza de su poesía y el esteticismo que valientemente se empeñó en oponer a los valores utilitarios dominantes en su medio, nunca pudo emanciparse del todo de la actividad comercial heredada de su padre. Tuvo que partirse en dos mitades, como lo dice él mismo en su correspondencia, y aislar la una de la otra, para preservar incontaminados sus ideales estéticos. Esta situación no fue ajena al fin trágico del poeta. Lo cierto es que tanto Silva como Valencia se alejaron de la tradición improvisadora y festiva que caracterizó la literatura de El Mosaico y asumieron la escritura como un trabajo artístico, con todas sus implicaciones de rigor y depuración. Con Silva, la poesía colombiana toma distancia crítica de la vieja elocuencia; la oratoria versificada de los románticos se transforma en laconismo, rasgo que fue, según Sanín Cano, el más sorprendente y extraño en los versos de Silva para el gusto de sus contemporáneos, acostumbrados a extensos discursos rimados llenos de explicaciones didácticas destinadas a hacerlos comprensibles para un amplio público.

Silva y Sanín Cano hacen explícita la exigencia de un nuevo tipo de lector, adecuado a la renovación poética del modernismo. Un «lector artista», dotado de imaginación y sensibilidad parejas a las del poeta. Pues la mitad del efecto estético depende de los versos y la otra mitad está en la capacidad de resonancia del lector, según José Fernández, protagonista de *De sobremesa*. No decir sino sugerir es otro principio que los modernistas toman del simbolismo francés. Nombrar directamente las cosas —afirmaba Stéphane Mallarmé— es suprimir las tres cuartas partes del disfrute del poema; adivinar poco a poco, evocar el objeto para mostrar un estado de alma, tal es el sueño auténtico del poeta. El principio de la sugestión viene ligado a otro que es como su condición previa: la música. El célebre "Art poétique", de Verlaine, que comienza «*La música ante todo*», se constituyó en uno de los lemas del modernismo hispanoamericano. Todas las exploraciones métricas y rítmicas de Darío, de Silva y de la gran mayoría de los líricos de la época, no tienen otro fin que lograr para el verso los efectos propios de la música.

LAS REVISTAS DEL MODERNISMO

Nuevas rumbos: decadentismo y parnasianismo

El 12 de octubre de 1892 comenzó a circular en Bogotá la *Revista Gris*, publicación mensual de literatura, fundada y dirigida por Max Grillo. Fue la primera revista importante del modernismo en Colombia. Las otras fueron *Trofeos* y *Revista Contemporánea*, dirigidas por Víctor Manuel Londoño y Baldomero Sanín Cano, respectivamente. En la presentación del primer número de la *Revista Gris*, el editorialista confesaba que, si bien la aspiración era llegar a formar escritores jóvenes que viniesen a realizar un indispensable relevo generacional, las condiciones históricas no permitían esperar la aparición de nuevos humanistas o filólogos, en la tradición de Caro y Cuervo, sino de poetas "decadentes" o "parnasianos". Fue como una especie de proclama, aunque velada. Los índices de los primeros tomos muestran nombres como José Asunción Silva, Sanín Cano, Ricardo Tirado Macías, Víctor Londoño y el mismo Grillo, entre los colaboradores; pero a su lado están los de Rafael Pombo, Miguel Antonio Caro, Diego Fallon y Rafael Núñez. Hay artículos o comentarios sobre Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Charles de Sainte-Beuve, Julián del Casal, Enrique Gómez Carrillo, José María de Heredia, María Bashkirtseff, pero también sobre Gaspar Núñez de Arce, Gustavo Adolfo Bécquer, José Zorrilla, Epifanio Mejía o José Joaquín Ortiz. *Trofeos* y *Revista Contemporánea* fueron más explícitas en su declaración acerca de los nuevos maestros que leían con preferencia los jóvenes modernistas: nombres como los de Baudelaire, John Ruskin, Mallarmé, Nietzsche, Maurice Barrès, Gabriele d'Annunzio, Rémy de Gourmont, comienzan a sonar cada vez más insistentemente.



Sello de correos en homenaje a Guillermo Valencia, 1951.

GUILLERMO VALENCIA

Ambiente cultural bogotano

Cuando Guillermo Valencia (1873-1943) llega a Bogotá, en 1895, «admirando rabiosamente a Silva», según sus palabras, el ambiente cultural de la ciudad estaba dominado por dos influencias principales según la observación de Indalecio Liévano Aguirre en "Lo que Silva debe a Bogotá": «... la española o colonial que actuó especialmente sobre las costumbres con una concepción de la virtud y la moral y que produjo un tipo de hombre "sano", unas costumbres parcas, una vida regular, unos placeres medios, y que se tradujo en un convencionalismo que perdonaba todo lo que se hiciera sin escándalo y con cierta discreción; y la inglesa, de tipo comercial, que nos llegó con la emancipación, y que agregó a las características anteriormente anotadas una admiración un tanto artificial por el llamado "hombre práctico", especialmente por el comerciante importador de manufacturas extranjeras, y un consiguiente desprecio por el hombre de letras».

Una tercera influencia, ya descrita, fue la francesa, no predominante aún en la vida intelectual de la ciudad sino reducida a un pequeño círculo de iniciados. A ese círculo se refiere Sanín Cano cuando escribe: «... había solitarios empeñados en recoger dentro de sus cerebros las ondas hertzianas del movimiento intelectual del mundo. Era un momento en que estudiar parecía un nuevo vicio inventado para destruir una raza, y en que el objeto más bello de la vida había sido concentrado en la ardua, complicada y destructora labor de pensar. En ese medio Valencia encontró por instantes su natural habitáculo».

Obra poética

Ritos (1899) fue en realidad el único libro de versos originales publicado por Valencia. Escrito durante los tres primeros años de su estadía en Bogotá, entre el 96 y el 98, el autor no sobrepasaba los veintiséis años cuando aparece el pequeño volumen. La segunda edición, aumentada, se hizo en Londres, en 1914, con prólogo de Sanín Cano. Después escribió muchos otros poemas, la mayoría de ellos simples ejercicios rimados o versos de circunstancia; unos pocos, sin embargo, cuentan entre lo mejor de su obra, superiores incluso a las más célebres estrofas de *Ritos*. A lo anterior hay que sumar numerosas traducciones, actividad en la que Valencia fue prolífico y a veces magistral. En 1929 publicó su segundo libro, *Catay*, en el que recogió versiones de poesía china, realizadas a partir de una traducción francesa, en prosa, de Franz Toussaint. La obra poética completa fue recogida, con posterioridad a su muerte, en una edición española de Aguilar, en 1948, recibida en Colombia con general hostilidad debido a sus numerosas erratas, algunas de ellas corregidas en dos ediciones subsiguientes.



Guillermo Valencia
Fotografía de Henri y Ernesto Duperly.
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Primeras lecturas de la poesía de Valencia

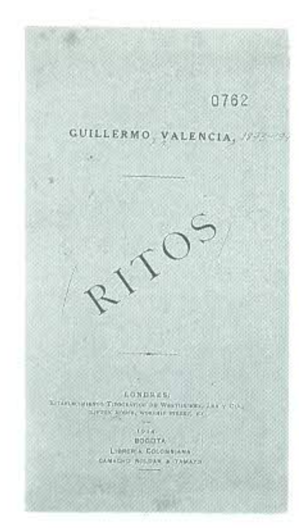
Los lectores de Valencia fueron, en un principio, los jóvenes intelectuales con inquietudes de modernización. Su primera defensa contra las objeciones de los apegados a la tradición fue promovida —aun antes de publicado el libro— por Ricardo Tirado Macías, y apunta precisamente a los aspectos que suscitaban mayor resistencia: el repertorio temático, tan excesivamente distanciado de la vida inmediata; las imágenes, en especial la sinestesia, que se convirtió en una especie de señal de identidad del "arte nuevo" (los «*blandos rumores*», los «*gritos de luz*», los «*perfumes grises*» y los «*blancos sollozos*» chocaron, en efecto, contra el gusto convencional de la mayoría lectora); la determinación de no dar explicaciones en el poema, de no ser didáctico ni decir directamente las cosas sino "sugerir", palabra ésta que se convirtió en insignia de batalla; y el principio romántico, que pasa a ser modernista vía Henri F. Amiel-Maurice Barrès, de encontrar consonancias entre el paisaje y los estados interiores del sujeto, noción que aparece en "Motivos" de Valencia como el distintivo de la «manera moderna». De este poema, dividido en dos partes con el propósito de imitar el estilo romántico en la primera y contrastarlo con el modernista de la segunda, escribe Tirado en una "Carta cuasi-literaria" publicada en 1898 en *El Rayo X*: «... cómo se burló usted, por modo olímpico, de los que dicen que no lo comprenden, dándoles a beber primero un hermoso *échantillon* de lo comprensible, y en seguida una como canción gris en la cual queda profunda y poéticamente expresado, en estrofas lánguidas, de arte nuevo, aquello de que todo paisaje es un estado del alma».

Escribir versos en el viejo molde, dice más adelante el joven crítico y poeta Tirado Macías, lo hace cualquiera con mediano talento, «de éste que tenemos todos los jóvenes colombianos, falsa modestia a un lado». La polémica modernista en Colombia tuvo resonancias claramente generacionales y la innovación poética fue adelantada en nombre de la juventud inconforme con la tradición. Los argumentos del texto citado parecen resumirse en esta conclusión: «... es mejor tener pocos lectores», escribir para pocos, pero selectos y refinados, como acostumbraba decirse por aquellos tiempos. Javier Acosta, otro entusiasta casi adolescente, se expresó en términos parecidos desde las páginas de la revista *Esfinge*, abanderada de la nueva corriente: «... cuando la cabeza de un lector choca con la de un poeta y suena hueco, ¿es siempre la culpa del poeta?»; pregunta retórica cuya respuesta, para él, ya estaba dada de antemano: la que suena hueco es siempre la cabeza del lector. En breves líneas sintetiza luego algunos de los reparos que se hicieron por entonces al autor de *Ritos*: «... los

POESIA MODERNISTA

Primera edición de *Ritos* 1899

Maximiliano Grillo	1868	1949
Guillermo Valencia	1873	1943
Víctor M. Londoño	1876	1936
Alfredo Gómez Jaime	1878	1946
Luis Carlos López	1879	1950
Cornelio Hispano	1880	1962
Miguel Rasch Isla	1887	1953
José Eustasio Rivera	1888	1928
Eduardo Castillo	1889	1938
Rubén Darío	1867	1916







Primeras ediciones de obras de Guillermo Valencia: "Ritos" (Londres, Wertheimer, Lea & Cia, 1914). "Catay" (Bogotá, Editorial Cromos, 1929) y "Sus mejores versos (Cuadernillos de Poesía de Simón Latino, 1943). Biblioteca Nacional, Bogotá.

juicios que sobre Valencia han expuesto algunos escritores han pecado siempre por deficientes. Todos se han limitado a decir que la malsana literatura francesa ha dañado al poeta; que tal o cual de sus poesías es mala por ininteligible o por muy decadente; que si Valencia hubiera seguido el ejemplo de los clásicos, habría llegado a ser el primer poeta colombiano. Pero en todos ellos la parcialidad va dominando».

Envejecimiento de su estética

En cuestión de dos décadas, la poesía de Valencia ya no pareció ni tan sugestiva, ni tan enigmática, ni tan moderna. Algunos, incluso, la encontraron declamatoria, puramente ornamental y sin alma. Por los años veinte, eran precisamente los jóvenes anhelantes de renovación quienes levantaban sus armas contra ella. Y no sólo los más radicales como Luis Tejada o Luis Vidales. Incluso un Rafael Maya escribía en 1929, desde la orilla más conservadora, entre muchos elogios y manifestaciones de admiración: «... prácticamente parece hallarse al margen del pensamiento de hoy. Formas inesperadas han sucedido a la noble euritmia de su expresión intelectual. Una visión dinámica del mundo parece sustituirse a la contemplación estática y el movimiento ha reemplazado a la serenidad de la línea». Maya se refería a la irrupción de los movimientos de vanguardia en Europa y Latinoamérica. Estos, generalmente, asumieron entre sus tareas urgentes la de liquidar la vieja herencia modernista. En Colombia, Luis Tejada veía la lírica nacional retrasada en cincuenta años a causa de la pervivencia modernista. La belleza parnasiana de los versos de *Ritos* le parecía en exceso convencional y literaria, demasiado exquisita para ser verdadera. El estaba, en consonancia con esos tiempos de revolución, contra la música del verso, contra las reglas métricas y los vocablos poéticos; pedía versos «descoyuntados, pero vivos». Pasada la estridencia de la onda vanguardista, algunos de los maestros de finales de siglo fueron restituidos a su lugar: Leopoldo Lugones, José Asunción Silva, Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, por ejemplo. Ha terminado por reconocerse, inclusive, que en ciertas imágenes de la poesía modernista ya estaba anunciada la vanguardia. Pero el postergamiento de Valencia sigue siendo un hecho y su contacto con la poesía posterior es casi inexistente.

La modernidad de Valencia

¿En qué consiste la modernidad de Valencia? Hoy sería difícil responder a esta pregunta que en el caso de Silva se contesta fácilmente. Los poemas de *Ritos* contienen muy poco de lo que podríamos llamar la sustancia viva de la existencia moderna. Sus temas son casi todos de procedencia histórica y libresca: Oriente y Roma, los primeros tiempos del cristianismo, el medioevo y el Renacimiento, leyendas, figuras mitológicas, objetos artísticos. Sin embargo, el esteticismo que permea la visión de tales temas es uno de los rasgos de la modernidad finisecular. En él se expresa un anhelo de escapar al sofoco de la realidad contemporánea. «La lejanía geográfica e histórica, el exotismo y el arcaísmo, tocados por la actualidad, se funden en un presente instantáneo: se vuelven presencia», escribe Octavio Paz. Sólo que en Valencia falta con demasiada frecuencia ese toque de actualidad, ese «apetito de presente» que sumerge el poema en la corriente viva de las inquietudes contemporáneas, aun bajo las apariencias del tema exótico. Excepciones notables son quizás aquellos momentos en los que se impone la conciencia del extrañamiento del poeta con respecto a la sociedad burguesa. Ello sucede, por ejemplo, en "Los crucificados", donde la descripción de los mártires que agonizan «*en las nudosas cruces*», mientras aúlla la plebe enfurecida, alegoriza la situación del poeta en los tiempos modernos. O en "Croquis", rápida evocación del poeta suicida. No son éstos, con todo, los poemas mejor logrados de *Ritos* ni los que dan la tónica predominante en el libro, aunque hoy presenten un cierto interés exclusivamente derivado de su tema. Pues el gesto con que el poeta moderno rechaza la sociedad que lo margina debería proporcionarle al mismo tiempo un campo de reflexión sobre el papel del arte en la vida contemporánea, una libertad artística mayor frente a las presiones sociales y la posibilidad de nuevas y más complejas experiencias, como certeramente lo ha indicado Rafael Gutiérrez Girardot en su libro sobre el *Modernismo* (1983). Muy poco de esto se encuentra en la obra de Valencia, un escritor que no parece haber vivido este conflicto esencial del arte moderno y que sólo toma de allí el tópico literario.

Lo mejor de la obra lírica de Guillermo Valencia habría que buscarlo, probablemente, en poemas posteriores a *Ritos*: "Hay un instante", "La parábola del foso", "Job", el segundo de los sonetos a la muerte de su esposa, "Post bellum", "Mis votos". El crítico René Uribe Ferrer es uno de los pocos que han insistido en la predilección por estas composiciones tardías. En ellas, sin dejar de ser el orfebre del verso, supera los prejuicios con los que se autolimitaba el poeta juvenil del primer libro: el de los materiales prestigiosos, supuestamente poéticos en sí mismos, y el de la perfección formal como principio y fin

de la poesía. Los poemas citados encierran una tensión entre el esfuerzo artístico de la construcción formal y la expresión de una experiencia irreductible a modelos anteriores. Valencia no llega a los umbrales de la vanguardia mediante la radicalización de la metáfora como lo hacen Lugones y Herrera y Reissig, pero alcanza algo distinto e igualmente válido en los versos de "Hay un instante". Allí se realiza una síntesis perfecta de lo que el modernismo, en su mejor porción, buscó insistentemente como esencia de la poesía: la insinuación de una consonancia secreta entre la naturaleza y la vida interior del hombre, perceptible sólo en ciertos instantes y expresable a través de sugerencias simbólicas.

Valencia, traductor

Como traductor, Valencia parece haber logrado unánime aclamación. Andrés Holguín, quien conoció el oficio como pocos, emitió al respecto el siguiente concepto: «Valencia hace de la traducción un arte extremado, complejo y minucioso. Da a cada versión la perfección plástica, el brillo, disuelto en reflejos, y el rumor, disuelto en resonancias, que ambicionara para su propia obra [...] La asombrosa técnica de Valencia consistió en conservar en cada poeta esa inaprehensible y subterránea voz que se halla detrás de todo poema, como en un cielo aparte, jamás dicha plenamente y, revelada, sin embargo, en todo poema». La palabra que Holguín repite a lo largo de todo su artículo sobre "Las traducciones poéticas de Guillermo Valencia" es «perfección». La maestría en ellas consiste —en opinión del crítico— en conservar la medida exacta, la proporción, el color, «la temperatura poética» del original. También Rafael Maya considera las traducciones como una de las partes más interesantes de la obra de Valencia. Destaca, en especial, las versiones de poetas alemanes, para las cuales trabajó en íntima comunicación con Baldomero Sanín Cano, quien fue sin duda el encargado de «fijar exactamente el valor gramatical y poético de las palabras». Es este un hecho de particular interés en la historia del modernismo hispanoamericano. Por una parte, la colaboración del crítico y erudito políglota con el joven poeta ávido de conocer la poesía de otras lenguas que le eran desconocidas y hacerlas parte de su propia creación poética. Por otra, el descubrimiento de una literatura aparentemente tan



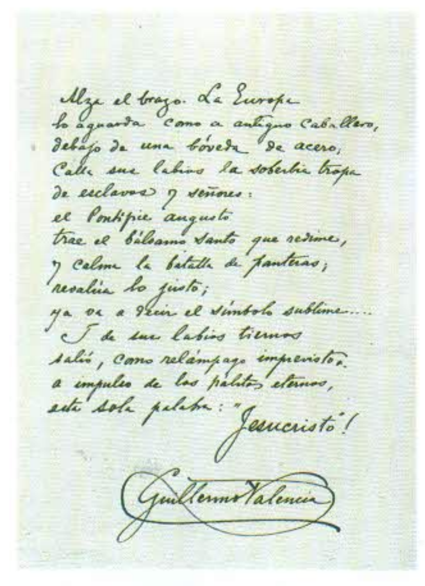
Guillermo Valencia. Oleo de N.D. Restrepo. Museo Nacional, Bogotá.

exótica como el simbolismo de lengua alemana, aún inexplorado en Europa por aquellos años finales del siglo XIX. Stefan George y Hugo von Hofmannsthal son hoy reconocidos como grandes poetas europeos; fue casi un milagro de instinto poético, si no una casualidad, lo que hizo que sus poemas fueron conocidos tan tempranamente en Colombia, quizá tomados de alguna revista literaria entre las muchas que recibía Sanín Cano.

El modernismo, como bien lo dice Maya, fue un sistema de vasos comunicantes y su aspiración a la universalidad encuentra una magnífica expresión en la obra de traductores como Valencia, Víctor Londoño, Eduardo Castillo, Ismael Enrique Arciniegas y el mismo Silva. Sin olvidar que se trata de una especie de tradición bien colombiana, ya iniciada antes del modernismo y atestiguada por la importancia de las versiones latinas de Miguel Antonio Caro y por la extensa labor de Rafael Pombo en este campo. Valencia tradujo, entre otros, a Gabriele d'Annunzio, a Oscar Wilde, a Mallarmé, a Verlaine, a José María de Heredia, a Charles Marie Leconte de Lisle, a Baudelaire, a Victor Hugo, a Johann W. Goethe, con desigual fortuna, y privilegiando la perfección del verso en español por encima de la fidelidad al sentido del original. A veces logra las dos cosas, como en las versiones de D'Annunzio, Baudelaire o Leconte de Lisle, este último el más afín a la sensibilidad y, sobre todo, al oído rítmico de Valencia. Otras veces el logro es parcial, como en "Aparición", de Mallarmé, donde el traductor estropea el poema al final, añadiéndole algunas repeticiones a la manera de "Palemón el estilita", con lo cual se pierde el tono propio del poeta traducido, sin ganancia ulterior. O en "Brisa marina", del mismo Mallarmé, cuyos versos iniciales, contundentes por lacónicos («*La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres*»), se vuelven perifrásticos y ampulosos en la traducción («*La carne es la tristeza, ¡y ya los libros todos / asiló mi cabeza!*»). Es sabido que la obra de Mallarmé se distingue por su hermetismo, logrado en buena medida a través de elipsis, de concisión. Valencia, al traducirlo, lo amplía, robándole silencio, es decir, desvirtuándolo. "Aparición" tiene, en el texto francés, dieciséis versos; en la versión de Valencia, veintitrés. Las dieciséis líneas de "Brisa marina" se convierten en veintiocho en la versión castellana. Amplificar era una verdadera manía de Valencia.

Poeta nacional

Durante la primera mitad del siglo XX, Guillermo Valencia fue el poeta de mayor prestigio en Colombia y una figura bastante cercana a la leyenda, tanto por su trayectoria literaria y política como por sus aires de gran señor. A su muerte, en 1943, era ocasionalmente objeto de críticas, pero su lugar como el primero de los poetas colombianos parecía indiscutible. Una encuesta de la Academia Colombiana de la Lengua, en 1959, dio como resultado la preferencia mayoritaria, entre los treinta y dos miembros de la institución, por los versos de *Ritos*, en especial "Anarkos" y "San Antonio y el centauro". El «afortunado vencedor» en ese «concurso de superior belleza» —proclamó el director de la Academia, padre Félix Restrepo— fue Guillermo Valencia, único de los poetas que obtuvo los treinta y dos votos, cifra igual al número de votantes. «Héroe de la inteligencia nacional» y «príncipe de las palabras» lo llamó Eduardo Carranza en un artículo de 1948, escrito como desagravio por los ataques que el propio Carranza había dirigido contra el viejo maestro modernista siete años antes. «Artista perfecto», cuya obra representa «lo más puro que podemos ofrecer como pueblo letrado», afirmó de él Rafael Maya. Y Sanín Cano llegó a colocarlo entre los «ex-



Alza el brazo. La Europa
lo aguarda como a antiguo caballero,
debajo de una bóveda de acero;
calla sus labios la soberbia tropa
de esclavos y señores:
el Pontífice augusto
trae el bálsamo santo que redime,
y calma la batalla de panteras;
revalida lo justo;
ya va a decir el símbolo sublime....
Y de sus labios tiernos
salió, como relámpago imprevisto,
a impulso de los pálpitos eternos,
esta sola palabra: "Jesucristo"!

Guillermo Valencia

Autógrafo de Guillermo Valencia con los últimos versos de "Anarkos". Biblioteca Nacional, Bogotá.

cepcionales» —Lucrecio, Dante, Goethe—, como poeta de ideas, en una hipérbole sólo explicable por el contexto polémico del artículo en donde se encuentra la afirmación, esgrimida en defensa del poeta y del amigo, precisamente con ocasión de la ofensiva piedracielista.

Pervivencia y olvido de su obra

Ya desde 1897, año en que aparecieron los primeros poemas de Valencia, recopilados luego en *Ritos*, ciertos críticos creyeron percibir el surgimiento de algo realmente nuevo en la poesía colombiana, lo cual es comprensible si se tiene en cuenta que la obra poética de Silva permanecía casi por completo en la penumbra y que los gustos mayoritarios del público lector en el país iban tras los rastros de "La perrilla", de José Manuel Marroquín. «¿Cómo será posible [escribió Ricardo Tirado Macías] entender el pensamiento delicado que en "Cigüeñas blancas" se esconde en el verso pulido, rígido, cincelado y terso, como los ojos lánguidos de una hermosa a través del velo sutil, si uno no ha pasado aún de "La perrilla", verbigratia? Fuera más fácil encariñarse con el drama musical, no habiendo oído más que nuestro tiple montañés». La poesía de Valencia venía, pues, a incrustarse en una tradición de repentistas y versificadores jocosos, bien conocidos y consagrados por pública aclamación en la tertulia de El Mosaico. Pasar sin transiciones de ahí al verso «pulido, cincelado y terso» del modernismo habría sido una exigencia desmedida, lo cual ayuda a entender por qué la respuesta del lector común se tardó algunos años. Pero lo cierto es que las transiciones sí existían: la obra de Rafael Pombo, por ejemplo, ya le había abierto el camino, en el gusto literario de un público amplio, a los temas de resonancia universal e incluso a la búsqueda de novedades formales. Por lo pronto, los entusiastas de Silva y de Valencia eran ellos mismos jóvenes poetas, aspirantes a un sitial en el cielo de los poetas nuevos; los elogios, en efecto, corrieron por cuenta de Grillo, Londoño, Tirado Macías, Javier Acosta, Aquilino Villegas. Cincuenta años más tarde, Valencia era un poeta oficial, alabado en los más ortodoxos y convencionales términos por oradores y políticos, ajenos —y quizás hostiles— a la poesía.

Hoy el nombre de Valencia conserva cierto prestigio en las historias literarias, pero sus poemas no se leen, o se leen muy poco; no pertenecen a la tradición viva de la literatura colombiana —como sí sucede con los de Silva— aunque mantengan su posición en la tradición académica. «Se le hizo objeto de la deificación más sumaria, para proceder luego en él al más sumario también de los deicidios», deplora Germán Espinosa. Y Jaime Jaramillo Escobar, un poeta colombiano de estos días, pudo escribir lo siguiente, con la convicción de interpretar una actitud casi unánime entre sus contemporáneos: «*Contigo se iniciaban y se terminaban todas las colecciones y las antologías, / Tu nombre encabezaba la lista de los poetas, / Pero hoy me he levantado a las seis de la mañana para repudiarte, / Antes de que se abran las escuelas y las universidades*».

Es probable que hoy ni siquiera en escuelas y universidades se cultive el recuerdo de Valencia. Y quizás ello no se deba exclusivamente a «*tanto mármol y alabastro, tanto desierto, tanto animal raro*» o a «*la falta de calefacción*» que caracterizan las estrofas de Valencia, según las sarcásticas expresiones de Jaramillo Escobar, sino al infortunado hundimiento de la tradición letrada en la escuela. Esa misma tradición que, aun bajo el velo de la ironía, resulta conmovedora en la descripción que de ella se traza en estos versos del poema anteriormente citado: «*En 1943 tenía yo once años, terminaba la escuela primaria en una aldea de Antioquia, / Te sabía de memoria y te admiraba, porque es fácil impresionar a un poetica de once años, / Cuando ocurrió aquella desgracia de tu muerte, que ha dado origen a tantas celebraciones. / Recuerdo que a las siete de la mañana don Gabriel Caro Urrego, un verdadero maestro que me enseñó a leer, / Le dio la infausta noticia a toda la escuela pulidamente formada, estrictamente limpia e inocente. / Nos dijo: —"Queridos niños: acaba de morir Guillermo Valencia. (Pausa). Les pido un día de silencio y toda una vida de meditación alrededor de este gran poeta en cuya memoria, y para cumplir con el decreto del gobierno, tendremos de ahora en adelante un sillón vacío en un aula vacía, adonde podrán llegar cuando lo deseen para recordar y rendir homenaje al primero de los poetas colombianos". / Era mucho discurso para unos niños en una perdida aldea. ¿No lo creen ustedes?*»

El olvido en que cayó la poesía de Valencia puede parecerse a «ese olvido en que queda una casa después de un trasteo». Unos se mudaron a la poesía de Porfirio Barba-Jacob, otros a la de León de Greiff, otros a la de Aurelio Arturo o a la del mismo Jaramillo Escobar. Pero a la de Valencia no le llega aún la hora del retorno, ni siquiera con la actual revaloración del modernismo. La polémica recientemente emprendida por Germán Espinosa para reivindicar el nombre y sacudir el polvo a la obra del poeta Valencia es todavía una tentativa más o menos solitaria, poco o nada respaldada por una crítica literaria cuya incidencia en la vida cultural del país tiende a ser nula en el momento presente.



Guillermo Valencia y su hija Luz, con Rosita Caicedo y Alina Muñoz de Zambrano. Popayán, 1943.



Eduardo Castillo.
Dibujo de Domingo Moreno Otero, 1928.

EDUARDO CASTILLO

Antecedente parnasiano

La estética del modernismo predominó en Colombia por lo menos durante las tres o cuatro décadas iniciales del siglo XX. Algunos críticos e historiadores de la literatura, como Rafael Maya y Antonio Gómez Restrepo, atribuyen a esa corriente la introducción de ciertas ideas profundamente negativas para el arte: por ejemplo, la reducción de la poesía a pura habilidad formal. «Hicieron consistir el secreto poético en las palabras artificiosamente combinadas», escribe Maya en *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana.* Así mismo, las imágenes derivaron hacia las materias eruditas y fueron extraídas, en su mayor parte, de la decoración grecorromana. Sin duda, Maya se refiere a la vertiente parnasiana del modernismo, que fue quizá la que sedujo con mayor fuerza a los jóvenes poetas de comienzos de siglo, como Víctor Manuel Londoño, bajo el ejemplo y magisterio de Guillermo Valencia. Londoño (1876-1936), director de *Trofeos*, una de las revistas importantes de la nueva corriente en el país, tomó de Valencia una idea clave: la nueva literatura debe distinguirse por su aspiración a una cultura universal. Y ésta, en la práctica, se confundió con la curiosidad erudita: «largas exploraciones», como se decía entonces, por «las comarcas» del saber y de la historia eran el prerrequisito para trascender la poesía doméstica y regional de cierto romanticismo. Valencia era el paradigma del poeta culto, como también del artista que «conoce la virtud evocadora de las palabras», «el prestigio vivificante del adjetivo», el acto de modelar la estrofa como si fuese mármol o bronce. Londoño trató de ser ambas cosas. Sus temas recorren la erudición antigua: sátiros, ninfas, sirenas, centauros, eremitas, pasajes bíblicos, Circe, Zaratustra, Espartaco, Salomón, paisajes de Oriente, todas las decoraciones ya ensayadas por Valencia en *Ritos*. Tiene mucho de epígono, pero es un versificador impecable y se modeló a sí mismo como poeta según la imagen que heredó de sus grandes predecesores: José Asunción Silva, Rubén Darío, Guillermo Valencia. Nada expresa mejor ese ideal que sus propios versos de "Sueño remoto", en los que se describe mientras lee y deja vagar su mente hacia los sagrados predios de la antigüedad:

Flota mi libre espíritu que anhela
ir a la estatua armónica y bruñida
en que el divino artífice revela,
sobre contornos rítmicos, la vida.

Quiero en las jonias márgenes errante,
interrogar del mármol los secretos.

Pero luego despierta, vuelve a su propia época y lugar. La poesía huye; ya no hay númenes, ni pórticos, ni estatuas, ni armonía: «*La roja luz del trópico palpita, / arde viviente múrice en las flores; / pero las selvas húmedas no agita / ronda traviesa de ágiles amores*».

Desde las "tersas páginas" de ciertos libros, el genio irónico de la antigüedad hace gestos al poeta para recordarle que las épocas armónicas, de reconciliación entre hombre y naturaleza, son tan remotas como el mito y sólo pueden remontarse mediante el sueño poético. Esta idea se repite con significativa frecuencia en la obra de los modernistas y Londoño la toma directamente de Valencia: «*Quién pudiera volar a donde brota / la savia de tus mármoles, Atenas!*».

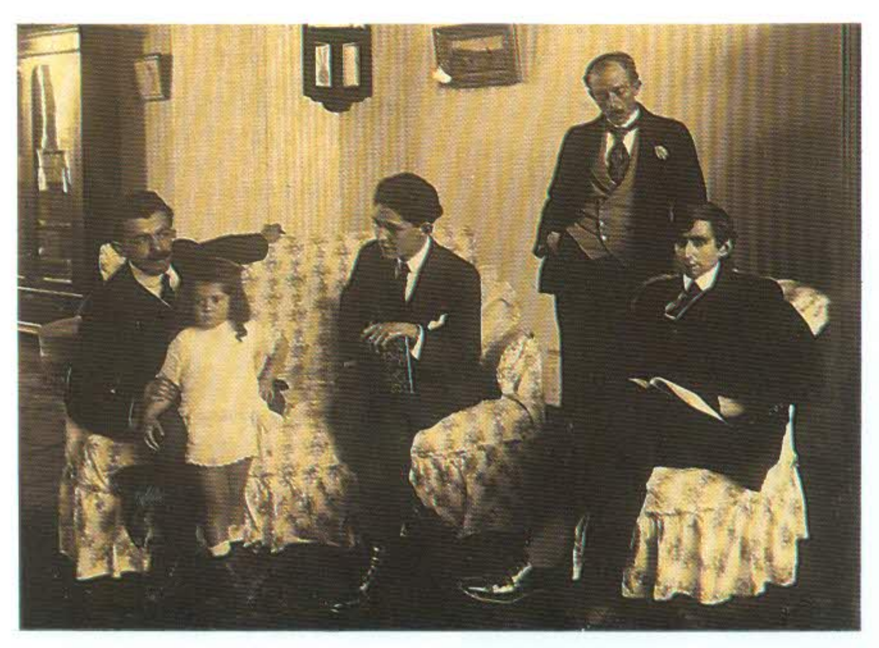
La poesía fue, pues, durante un tiempo, anhelo de mito y evocación del mismo en el fasto verbal, la pompa y el rito de las palabras por contraste con una sociedad empobrecida en sus recursos imaginativos y reducida a lo inmediato. Fue, también, por lo mismo, escape a los parajes más habitables del sueño, de un pasado inexistente pero inventado en el verso. El poeta, como lo describe Eduardo Castillo, se convirtió en «un desdeñoso y un desencantado», pero poseído por «la fiebre de la forma exacta» y por el empeño de construir «arquitecturas impecables» con la estrofa. Como Gustave Flaubert y Mallarmé, Valencia y Londoño pertenecieron al linaje de los «mártires en la gesta de la forma», según el propio Castillo.

Antecedente simbolista

También Castillo (1889-1938) perteneció a ese linaje, pero su filiación entronca más claramente con la versión simbolista del modernismo, con Paul Verlaine como «*padre y maestro mágico*». Contemporáneo de Luis Carlos López y de Porfirio Barba-Jacob, pertenece por cronología a lo que comúnmente se denomina posmodernismo en las historias literarias. Muy pocos rasgos, sin embargo, lo separan de sus predecesores. Tal vez una conciencia más clara del simbolismo, una búsqueda más deliberada de la sugestión, de la vaguedad en las atmósferas poéticas, y un feliz abandono del decorado parnasiano. Nada en sus versos prefigura la vanguardia, como sí sucede en los de Luis Carlos López. Castillo conoció algunas muestras de la nueva estética vanguardista, pero las rechazó y prefirió mantenerse fiel a la figura del poeta decadente, estilo Charles Baudelaire o Paul Verlaine: «en la media tiniebla del fin de siglo, que Castillo apenas conoció, y en el que vivía con su sueño de opio», según la descripción de José Umaña Bernal. Si se toma, por ejemplo, su "Arte poética", podrá constatarse hasta dónde nada ha variado con respecto al "Art poétique" del maestro francés:

Poeta: nunca pongas tu alma entera en el /canto;
lo que el artista deja, a veces, inexpreso,
lo apenas sugerido o insinuado, eso
es lo que a sus estrofas presta mayor /encanto.
Huye de lo preciso; prefiere a los colores
el matiz, el suave semitono confuso,
y deja que tus versos sean algo inconcluso
para que los completen y acaben tus /lectores.

Fue traductor de poesía europea, igual que Valencia y Londoño. Con idénticas preferencias: Gabriele d'Annunzio, Oscar Wilde, Eugenio de Castro, Charles Baudelaire y Paul Verlaine; a ellos agrega un pequeño grupo de poetas más recientes que influyen en ciertos cambios de tono de su propia poesía: Albert Samain, Georges Rodenbach, Francis Jammes, Paul Fort. En Castillo nunca hizo



Luis Eduardo Nieto Caballero, María Paulina Nieto, Roberto Liévano, Miguel Rasch Isla y Eduardo Castillo.

crisis la tradición poética romántico-simbolista. Como crítico no llegó a cuestionarla, sino que más bien la volvió norma de valoración y con ella rechazó, por ejemplo, los prosaísmos y el humor del "Tuerto" López. León de Greiff, en cambio, cuya melena comenzaba apenas a asomar en *Tergiversaciones* (1925), resulta acogido dentro de los límites de una poética musical y esotérica, refinada y erudita, cuyos patrones remiten, según Castillo, a Verlaine y a Jules Laforgue.

Lo satánico y el angelismo

La poesía de Castillo, como la de Edgar Allan Poe, Baudelaire y Verlaine, se mueve entre la nostalgia de una pureza paradisíaca y la fiebre nocturna del satanismo. Pero este último suena casi siempre trasnochado en los versos del bogotano. Un poema como "La hora embrujada" desciende hasta lo lamentable. "La vampiresa" no pasa de una decorosa imitación baudelairiana. La "Oración a Satán" tampoco puede considerarse un logro: «... *fui príncipe de rojas saturnales / y cultivé la flora malsana de los males / en un envenenado jardín luciferino*», todo esto habla más de tópicos literarios ya agotados que de verdaderas experiencias poéticas. Más eficaz, aunque igualmente tópico, resulta su angelismo prerrafaelista: los desfiles de mujeres soñadas, vírgenes fantasmales «*de ojos beatos y céreas manos inmaculadas*» que cruzan los delirios del soñador «*bajo una luz difusa de oro y violeta*». Un erotismo en el que coexisten el deseo y la castidad; visiones angelicales de «*madonas niñas*» entre liturgias y místicos jardines, pero también sensualidad que descansa en la insinuación de los senos entrevistos, las manos «*hechas para hilar la fácil seda de las caricias*», la voz «*que en mi ser vibra con vibrar que adoro / como en la fina caja de un sonoro / instrumento*». La poesía de Castillo, que mantiene siempre una ventana abierta hacia el sentimiento religioso, busca fundir lo erótico y lo místico, a través de imágenes de lejanía, de visión fugaz, de cuerpo ausente o de búsqueda imposible. Lo carnal se transfigura en ángel o demonio, pero siempre es sombra, evocación metafísica, nunca erotismo triunfante. Hay oscilación entre los opuestos, ambos inaccesibles, pero la síntesis se queda por fuera del campo poético.

Entre lo urbano y lo idílico

Castillo no fue el poeta de la vida urbana en su inmediatez cotidiana, pero dio de su ciudad una serie de imágenes mediadas por su particular visión poética, impresionista, "esfumada", envuelta en «luz vaga y otoñal», según palabras de Fernando Charry Lara. Evoca, en una ocasión, el encuentro fugaz con la mujer incógnita que pasa y se pierde en el mismo instante, experiencia característica de la ciudad, pero sin la atmósfera ensordecedora y aullante de la calle que Baudelaire describe en su célebre "A une passante". El poema de Castillo, "Por el paseo", es una réplica bastante personal y lograda del tema baudelairiano. La desconocida cruza por la mirada del poeta con el mismo aire misterioso y deja en él esa misma vibración anhelante y fallida, «amor a última vista», como dice Walter Benjamin en un comentario a *Las flores del mal* («*¿Qué anhelo misterioso y oscuro, qué deseo / de amar, aquella tarde se despertó en mi ser, / cuando entreví en un coche que iba por el paseo / el armonioso y suave perfil de una mujer*»). Más frecuentemente, la poesía de Castillo parece oscilar, como la Bogotá de comienzos de siglo, entre las imágenes de la urbe moderna y las de la aldea arrullada por campanas y rosarios.

Naturalismo e ironía

Al lado del esteticismo fuertemente proclive a los "paraísos artificiales", se sintió atraído por otro tipo de poesía, de inspiración más ingenua y fresca, al estilo de Francis Jammes y de Paul Fort. Versos de sol y primavera, de campos floridos, con un cierto naturalismo optimista que parece ajeno a la figura de poeta decadente que predomina en los retratos de Castillo. El yo complicado y perverso del satánico baudelairiano deja lugar a la efusión sentimental donde la alegría y la pena cotidianas se expresan con aparente candidez. Compone incluso cancioncillas de tema navideño, cantos matinales, evocaciones infantiles, escenas de vida pastoril, sin símbolos ni alegorías, llenas más bien de nostalgia por el «*domingo campesino*» y la «*ojiazul mañana*», versos en los que las cosas son llamadas por sus nombres rutinarios (coles, tomates, membrillo, cebolla, canastos, burros), como si se esperara de ello una nueva alianza de la poesía con el mundo real, esto es, que la una brote del otro como uno más de sus frutos, espontáneamente, aun si se trata del más pobre y rudo de los seres o de los acontecimientos.

Hay también un Castillo irónico, sobre todo en algunos poemas de *Los siete carrizos*. El prosaísmo deliberado es en ellos búsqueda de nuevos tonos líricos, pero también autoburla, cuerda que el poeta pulsó con frecuencia:

Y he aquí, caro lector, mi auto-retrato;
soy, como Publio Ovidio, narigudo,
de exterior ingrato
y de un carácter asocial y rudo,
mas tengo una atracción: mi sobreagudo



Portada de "El árbol que canta", de Eduardo Castillo. Bogotá, Tamayo Hermanos, 1928.

mirar de ojos noctilucos de gato;
mirar hecho a domar almas, que muerde
en ellas como un ácido, obsesoras
pupilas de un color que es zarco, verde
y azul, según los casos y las horas.

Conozco del vivir los altibajos:
algunas veces fui como el mendigo
falso que oculta gemas entre andrajos,
otras... un rey sin patria y sin abrigo.

Fue un "selenófilo" que creyó asistir al ocaso del culto lírico a la luna. Nunca fue más sarcástico que en sus tres poemas "Selenofobia", "Romance lunar" y "Subjetivismo lunar", versos en los que se autoescarnece en el mismo acto de despojar su tema de todo fulgor sacralizado. El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones había sido publicado en 1909. El impacto de ese libro sobre el escritor bogotano ya fue señalado, entre otros, por Fernando Charry Lara. Lo cierto es que la ironía llega por momentos a destruir la poesía en el intento por alcanzar la otra ribera, la del distanciamiento crítico:

Cuando son tan suaves tus rayos
/tranquilos
que hasta mi vecina, Tadea Bernal,
una solterona de 90 kilos,
se pone poética, romántica y tal,

en noches como esas comprendo a los gatos
y te amo porque eres novia de Pierrot,
y fuente de símiles y tropos baratos
para los poetas cursis como yo.

"Selenofobia", de donde proceden los versos anteriores, parece imitar el tono burlón y la exageración caricaturesca de Luis Carlos López, sin alcanzar la trascendencia de su crítica social. "Romance lunar" está más cerca de Lugones:

Cual buen poeta lunófilo
te hago mi salutación,
luna de nardo, patrona
del poeta y del ladrón
que pones coquetamente
en el rostro inquietador
y etíope de la noche
tus blancos polvos de arroz.

Aunque carece de las audacias metafóricas de Lugones, comparte con éste la actitud de desenfado. Lo que se omite en ambos es el tono elevado y la imagen panegírica, como lo advirtió, con respecto al *Lunario sentimental*, Guillermo Sucre en *La máscara, la transparencia*. Al desmitificar el objeto, añade el crítico venezolano, se estaba también arruinando toda la mitología emocional que lo había rodeado, sólo que en el caso de Eduardo Castillo, el poeta lunar se sentía por igual desmitificado y denigrado. Cuando dice a la luna: «*Yo solo te he sido y soy fiel*», lo dice también a la poesía, con la misma ambigua ironía con que escribe: «*Ya para las gentes eres un farol / viejo e inservible*». En el "Prefacio interrumpido" de su colección postrera *Los siete carrizos*, dictado «ya casi en agonía», Castillo hizo su última profesión de fe en la poesía simbolista, en la música del verso, en los temas eternos del amor y la muerte. Pero se sabía anacrónico, fuera de moda, como la luna. Lo que hacen por entonces los dadaístas y futuristas le parece «algo amorfo, gris e impersonal». Por eso pone en el pórtico, para iniciar el poemario, un soneto titulado "Otro libro", cuyo segundo cuarteto dice: «*Otro libro fugaz, entretejido / con hilos de mis bienes y mis males; / lo consagro a los númenes fatales, / a la Noche, al Silencio y al Olvido*». Quizá fatalmente destinada a la noche, al silencio y al olvido, veía la poesía en general. Pues, para él, «*el verso más hermoso del poeta / queda en el agua y en la arena escrito*».

Castillo no cultivó, como sí lo hizo Valencia, una poesía monumental, destinada a la glorificación del poeta en un porvenir de inmortalidad. Fue un solitario y tal vez pensaba que el poeta moderno, en una época que no le permite vivir, «es el caso de un hombre que se aísla para labrar su propia tumba», según palabras de Mallarmé. Igual que sus maestros franceses, creía que la época actual era una edad de hierro, «singularmente impropicia para los poetas». Por ello consideró que la manera de preservar la poesía era encerrarla en sí misma, apartarla de la concurrencia implacable de los fines utilitarios y coronarla con «el orgullo real de ser inútil»

Bibliografía

ACOSTA POLO, BENIGNO. *La poesía de Guillermo Valencia*. Barranquilla, Imprenta Departamental, 1965.

CAMACHO GUIZADO, EDUARDO. "Estética del modernismo en Colombia". En: *Manual de literatura colombiana*, Vol. I. Bogotá. Procultura-Planeta, 1988.

CASTILLO, EDUARDO. *Obra poética*. Bogotá, Ministerio de Educación, 1965.

CHARRY LARA, FERNANDO. "Prólogo" a: EDUARDO CASTILLO. *El árbol que canta*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

DUARTE FRENCH, ALFREDO. *Guillermo Valencia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1973.

ESPINOSA, GERMÁN. *Guillermo Valencia*. Bogotá, Procultura, 1989.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL. *Modernismo*. Barcelona, Montesinos, 1983.

HENRÍQUEZ UREÑA, MAX. *Breve historia del modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

HOLGUÍN, ANDRÉS. "Guillermo Valencia y el parnasianismo". En: *La poesía inconclusa y otros ensayos*. Bogotá, Editorial Centro, 1947.

LUQUE, HENRY. *Eduardo Castillo*. Bogotá, Procultura, 1989.

MAYA, RAFAEL. "Guillermo Valencia". En: *Estampas de ayer y de hoy*. Bogotá, Imprenta Nacional, 1958.

MAYA, RAFAEL. *Los orígenes del modernismo en Colombia*. Bogotá, Imprenta Nacional, 1961.

MAYA, RAFAEL. "Eduardo Castillo". En: *Obra crítica*, tomo II. Bogotá, Banco de la República, 1982.

RAMA, ANGEL. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas, Alfadil, 1985.

SANÍN CANO, BALDOMERO. *Letras colombianas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

SANÍN CANO, BALDOMERO. Prólogo a: GUILLERMO VALENCIA. *Obras poéticas completas*, 2a. ed. Madrid, Aguilar, 1952.

SANÍN CANO, BALDOMERO. "Valencia y Silva". En: *El oficio de lector*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f.

TORRES, HERNÁN. *Estudios. Edición en homenaje a Guillermo Valencia*. Cali, Carvajal, 1976.

UMAÑA BERNAL, JOSÉ. "Imagen de Castillo". En: *Carnets*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.

URIBE FERRER, RENÉ. *Modernismo y poesía contemporánea*. Medellín, La Tertulia, 1962.

VALENCIA, GUILLERMO. *Obras poéticas completas*. 2a. ed. Madrid, Aguilar, 1952.

La prosa modernista

Rafael Humberto Moreno-Durán

El cambio de siglo fue pródigo en acontecimientos al punto de que la historia de Colombia no volvió a ser la misma. La política de la Regeneración se consolidó con una Constitución que habría de durar más de un siglo; las conflagraciones civiles verían magnificadas sus motivaciones y desatinos en la desastrosa guerra de los Mil Días; y como si esto no bastara, la soberanía nacional fue sensiblemente mutilada tras la proclamación de independencia de Panamá. El estado de ánimo que tal situación produjo —y que iba parejo con los precarios índices del Tesoro Nacional— se refleja en gran parte de la prosa literaria del momento. Cerca de dos décadas bastaron para registrar por escrito el profundo malestar, el escepticismo y hasta la burla despiadada que produjeron entre los escritores de la época los mencionados hechos.

En efecto, si consideramos que entre los papeles que en 1896 José Asunción Silva (1865-1896) dejó al morir se encontraba el manuscrito de su novela *De sobremesa*, y que en 1915 se publica *Diana cazadora*, de Clímaco Soto Borda, tendremos el arco temporal en el que se manifestaron diversas formas de expresión narrativa, inscritas en la órbita modernista. La reflexión tampoco fue ajena a las motivaciones de esos años coyunturales, por lo que el ensayo, al lado de la ficción novelesca, ofrece un valiosísimo testimonio sobre el estado espiritual y crítico predominante.

Entre Silva y Soto Borda la prosa colombiana ofrece múltiples ejemplos: la mesura cosmopolita de Baldomero Sanín Cano y la arrebatada diatriba de José María Vargas Vila; el tardío romanticismo narrativo de Soledad Acosta de Samper y la escritura positivista de Carlos Arturo Torres. Tampoco fueron ajenas al enrarecido clima las enconadas sátiras que, al alimón, forjaron Lorenzo Marroquín y José María Rivas Groot. Entre todos ellos tejieron una prosa que —de la seda decadentista al sayal panfletario— habría de cubrir los rigores de uno de los períodos más lamentables e insensatos de la historia de Colombia.



Nocturno de José Asunción Silva. Tríptico al óleo del pintor venezolano Abdón Pinto, 1911. Museo Nacional, Bogotá.

DE SOBREMESA: UNA POÉTICA DE LA TRANSGRESIÓN

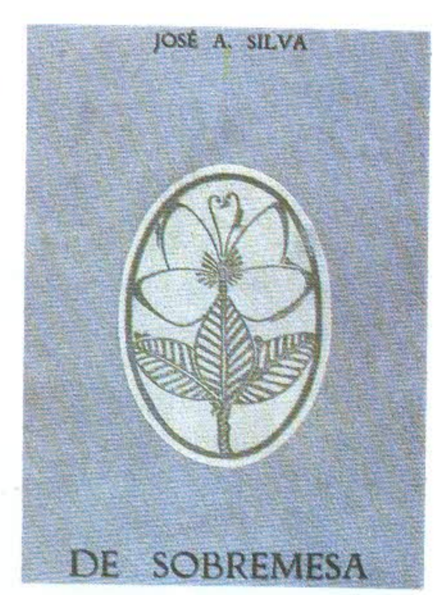
Emilio Cuervo Márquez, en un apartado entrañable y revelador de sus *Ensayos y conferencias*, cuenta que ante una sugerencia suya para que Silva escribiera una novela de ambiente bogotano el poeta le contestó: «¡Novela bogotana, teatro bogotano, imposible! Hay que esperar para ello que Bogotá tenga medio millón de habitantes. Aquí todos nos conocemos». Y razón no le faltaba a Silva, sobre todo si consideramos cómo aún hoy, cien años después de la anécdota, se discute sobre la existencia o no de una novela urbana, para no hablar del teatro.

Lo que Silva echaba de menos no era por supuesto una demografía millonaria sino algo consustancial a la noción de lo urbano: una psicología social en la que, superada la cofradía aldeana de chismosos, mojigatos y afectados, se gestara una densa cartografía de hábitos y comportamientos autónomos, ajenos al patrón pudibundo de la época. Epoca que Silva mismo pintó breve pero implacablemente en su texto "El paraguas del padre León", en el que al borde de la caricatura aparecen las fuerzas vivas de la Bogotá decimonónica, con sus prelados, caciques y altas damas, como «aquella *fin-de-siècle* neurasténica que leía a Bourget y a Marcel Prévost». No extraña por ello que la ciudad se vengara del poeta y que incluso, apenas diez años después de muerto, su poesía y experiencia fueran ridiculizadas sin piedad por las voces más recias del notablato criollo, como lo testimonia la novela *Pax*, de Lorenzo Marroquín y José María Rivas Groot.

En efecto, en dicha novela no sólo se parodia sino que también se escarnece a Silva a través de un patético escritor llamado S.C. Mata, nombre bajo el cual se advierte, por vías fonéticas —ese ce mata—, el destino trágico del autor de *De sobremesa*. En el capítulo VIII se reescribe su célebre "Nocturno III", aunque hay que reconocer que el resultado es casi tan bueno como el original. No se escatiman denuestos contra el repertorio modernista que cultiva Mata, sus tics y exotismo, su morfinomanía, hasta que el capítulo XXII de la novela se compadece y zanja de forma contundente la antipatía hacia el poeta: S.C. Mata se suicida de un disparo, en pleno escenario, mientras se representa *Aida*: la acotación del narrador

no puede ser más explícita: «...el genio incomprensible e incomprendido concluía su nostalgia egipcia, dormía su último sueño junto a la dormida esfinge». Dos lustros después de su muerte, esa Bogotá que alguien tildó de «espiritual y maleante», volvió a matar a Silva, dándole una vez más la razón de su voluntario aislamiento: sólo París, verdadera capital del siglo, podía servir de escenario a las aventuras y excesos de José Fernández y Andrade de Sotomayor, el personaje de su novela, él sí plenamente desarraigado, enfermo, lúcido en su aristocrática marginalidad. La imposible novela bogotana es la inaplazable novela del bogotano en París; la imposible conducta del artista en su medio se desfoga en la aventura ilímite de la permisibilidad europea. Los dos lados de la situación —el *allá* y el *acá* de la geografía y la cultura— cobran vigente simetría en la obra de Silva: el lado de acá de su poesía (contenida, íntima, de secretos alcances) ilumina y nutre el lado de allá de su prosa (desbocada, abierta, de insaciables apetitos). ¿Cómo no entrever en la actitud del héroe de *De sobremesa* toda la atmósfera espiritual, dolorosa, postrera que anima su poesía? Fernández y Andrade de Sotomayor podría ilustrar su estado anímico con versos como los de su poema "El mal del siglo": «*Un cansancio de todo, un absoluto / desprecio por lo humano... un incesante / renegar de lo vil de la existencia / digno de mi maestro Schopenhauer, / un malestar profundo que se aumenta / con todas las torturas del análisis*».

Sensitivo hasta rozar la morbidez, Fernández y Andrade de Sotomayor es un insaciable decantador de sensaciones, alguien que ha hecho de su vida un crisol de experiencias de las que nada está excluido: la transgresión lo impulsa, el crimen lo tienta, el suicidio se abre como postrer esperanza: sabe, como Oscar Wilde, que «la única forma de vencer una tentación es ceder a ella». Se rinde sólo ante la aventura extrema del placer, y así lo ratifica en ese Diario, que es el alma de su novela: «Al besar una boca fresca, al respirar el perfume de una flor, al ver los cambiantes de una piedra preciosa, al recorrer con los ojos una obra de arte, al oír la música de una estrofa, gozo con tan violenta intensidad, vibro con vibraciones tan profundas de placer, que me parece absorber en cada sensación, toda la vida, todo lo mejor de la vida, y pienso que jamás hombre alguno ha gozado así». La exclusividad del goce



"De sobremesa", novela de José Asunción Silva. Portada de la primera edición, Bogotá, Cromos, 1925. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

parece sustentar la originalidad e identidad del decadente, que hace del erotismo una estética: nadie vive ni disfruta como él: es único, irrepetible, prescinde del código común. Y es esto, precisamente, lo que ratifica la filiación de seres como Fernández con sus cofrades Des Esseintes y Durtal, Dorian Gray y monsieur Phocas, Sperelli y el autor del *Beltraffio*, el «atroz» evangelio del decadentismo.

Obra precursora

De sobremesa fundamenta buena parte de su vigencia en un aspecto precursor que tiene mucho que ver con algunos de los ideales patrocinados por la intelectualidad modernista. En efecto, varios años antes de la aparición de *Ariel*, de José Enrique Rodó, una de las piezas mayores del ensayo latinoamericano, la novela de Silva ilustra lo que luego será el destino soñado de las minorías selectas: la lenta conformación espiritual de quienes se sienten llamados a encauzar la identidad cultural y social de las naciones americanas frente al «positivismo grosero» de Estados Unidos. Esa aristocracia espiritual que de alguna forma vive el héroe modernista, con sus limitaciones y excesos, creará en la novela latinoamericana del presente siglo algunos arquetipos, de los cuales citaremos fundamentalmente a Martín Tregua, personaje que de forma explícita manifiesta sus propósitos. Ciertamente, Tregua, héroe de *La bahía del silencio*, de Eduardo Mallea, encarna la lenta conformación de un artista consciente de su papel en la futura identidad cultural y social de su país. Tras sus primeros pasos en su Argentina nativa, el punto de vista nos muestra a Tregua sumido en un largo periplo por las capitales europeas, engarzado en disquisiciones políticas y filosóficas, aunque también galantes, sólo que, como buen argentino, asombra a las damas al confesarles, inmodestamente, que «carece de complejos ante las mujeres y, además, haber leído todos los libros del mundo».

Por todo ello, esta novela cuenta en la mayor parte de sus aspectos esenciales con un referente obligado: ¿*La bahía del silencio* no es a América del Sur lo que poco antes había significado *Del tiempo y el río* para América del Norte? ¿Los propósitos de Thomas Wolfe no anuncian, casi literalmente, los de Eduardo Mallea? La salvación por la cultura, el afán fáustico de los personajes, el común desplazamiento desde América hacia el viejo continente, la equiparación de la patria con una mujer —en Wolfe, esa mujer es Helena de Troya; en Mallea, Fedra—, la búsqueda de una identidad nacional, no son meras casualidades. Por otra parte, ¿no era Mallea el director de la colección literaria donde apareció la primera versión castellana de la novela de Wolfe? Coincidencias o filiaciones, lo cierto es que ya de vuelta de su «viaje de formación», Tregua insiste en la redacción de *Las cuarenta noches de Juan Argentino*, libro que se le antoja al propio autor «un voluminoso catálogo de tipos humanos sobre el fondo de la urbe». La definición de su ideal no puede ser más explícita y Tregua reproduce, de esta forma, el sueño dorado de los intelectuales latinoamericanos referido a dos fases esenciales: una, la resolución de su identidad personal (vale decir, consolidarse como escritor, fundar revistas, escribir libros, viajar a Europa, vivir y amar a plenitud); y otra, derivada de la primera: conciliar su realización humana con el destino de su respectivo país. Pero ¿no es precisamente esto lo que le da validez a un libro como *De sobremesa*? Silva residió entre 1884 y 1886 en Londres, París y Ginebra, urbes que constituyen los ámbitos de su novela, escrita entre 1887 y 1896, por lo que su carácter premonitorio, no sólo ante las ideas que consagró Rodó en *Ariel* sino también ante la secuela de personajes que a lo largo de este siglo imitaron sus pasos, no deja de ser admi-

rable. El contraste de *De sobremesa* con su medio es aún mayor si se considera el nativismo ingenuo o el naturalismo vulgar que privaba en gran parte de la novela hispanoamericana de la época, frente a la cual la novela de Silva constituye uno de los revulsivos más insolentes pero al mismo tiempo más saludables. Tal contraste no sólo es de orden estético —el decadentismo del libro, surcado por ráfagas simbolistas, frente a la superficial visión de la realidad criolla— sino también ambiental, geográfico: la Europa *fin-de-siècle* frente al patriciado andino.

En efecto, las coordenadas que Julio Cortázar trazó en *Rayuela* —"Del lado de allá" y "Del lado de acá"— se cruzan ya en *De sobremesa* de forma deliberada y nítida: incluso el parisino Club de las Serpientes del que forman parte Horacio Oliveira y otros diletantes encuentra su equivalente en la animada tertulia que preside José Fernández en la novela de Silva, y en la que, como en la de Cortázar, se habla de cultura, se consumen estupefacientes, se «arregla el país» y, sobre todo, se dedica bastante tiempo a la aventura sexual: adulterios, *cocottes* y, en especial, esas «horizontales» que tanto placer despertaban en la sensibilidad de los contertulios. "Del lado de acá" es la común realidad americana que se impone, aguijoneada por el encendido recuerdo de las jornadas vividas en Europa. Por otra parte, la frase inicial de *Rayuela* («¿Encontraría a la Maga?») encuentra en la experiencia europea del protagonista de *De sobremesa* una obsesión única: encontrar a Helena, maga a su manera ya que la hermosa muchacha, adornada con todas las virtudes de la mujer sacralizada por los prerrafaelistas, es más una creación ideal de Fernández —sosia de Silva, no en vano poeta—, que alguien carnal y perecedero: de ahí su ubicuidad, su fácil deslizamiento de lo real a lo imaginario, su atemporalidad, pese a esa tumba donde el narrador cree encontrarla por fin. El eterno femenino con que los novelistas citados identifican su búsqueda en la urbe halla su equivalente en lo que han dejado «del lado de acá»: la patria. América, al fin y al cabo, nació como Utopía, mientras que Europa sólo es la metáfora de una muchacha raptada por un dios lascivo transformado en toro. La búsqueda de la mujer prosigue en «el lado de allá», el sueño de la acción preside los intereses del héroe, en «el lado de acá».

De sobremesa
José Asunción Silva

De sobremesa, fue publicada como obra póstuma en 1925, y es en síntesis la posición de José Asunción Silva ante la creación. Aquí encontramos algunos elementos que caracterizan su obra, especialmente los valores del simbolismo francés que animaron su trabajo poético.

De sobremesa se inicia con la lectura que un poeta hace a sus amigos de su diario íntimo, luego de una comida, donde cuenta sus vivencias durante un largo viaje por Europa. En cierta forma, el diario es un epistolario escrito para sí mismo. Desde el principio de la novela se ve la vida del personaje como un hecho poético; la obra vive en él, su vida es poesía, debe conocer sus posibilidades como ser para poder continuar escribiendo. El personaje principal, José Fernández, no se considera poeta ante los clásicos y piensa que su poesía es más un título otorgado por la sociedad que por su trabajo. Ha publicado dos libros de poesía que considera mediocres, uno en su juventud y otro hace unos años, antes del momento en que se lee su diario íntimo: *Primeros versos y Poemas del más allá*.

Lo primero que lee Fernández podría llamarse ensayos sobre Max Nordau y el libro *Degeneración*, explicando su posición ante el mundo desde la perspectiva de vida de los diarios de María Bashkirtseff, quien muere tísica luego de una corta, pero febril existencia.

Luego se nos cuenta la forma intensa como vive Fernández, su relación en Ginebra con una actriz de teatro a la cual intenta matar, su experiencia con el opio, que lo mantiene aletargado durante dos días; desea la muerte, y no encuentra el valor de la vida.

Todo lo anterior desemboca en lo que podría llamarse el suceso central de la novela: el enamoramiento que Fernández siente por Helena. La ve sólo una vez, y su único contacto con ella son la caída de un camafeo y el caer de unas flores desde un balcón. A partir de ese momento la busca desesperadamente por Europa; acude a un psicólogo que le dice que él está enamorado del recuerdo de un cuadro que vio en su niñez, el cual es un retrato exacto de la mujer que ama y a quien considera su redención, como una Beatriz. Entonces, se empieza a derrumbar emocionalmente; no soporta su vida. Pasan seis meses y la intensidad de sus vivencias se aplaca hasta terminar cayendo en una larga enfermedad que explota en un Año Nuevo en Londres. Se recupera parcialmente y recibe de regalo el cuadro de Helena.

En seguida recomienza la búsqueda: escucha relatos sobre ella por parte de varios de sus amigos, que él considera deformaciones de la imagen de Helena, y decide que solamente por medio de su amor él puede comprenderla. Ofrece un baile y de nuevo tiene aventuras con tres mujeres; hace una exaltación del nihilismo y la anarquía de su tiempo, mientras su ayudante se va por toda Europa para encontrar a Helena. Cae de nuevo enfermo.

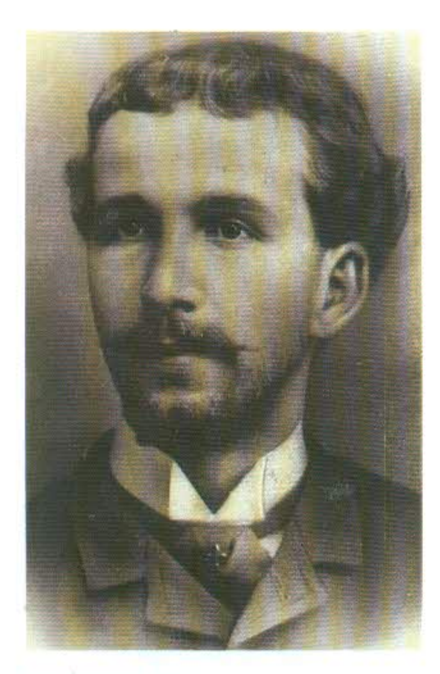
Luego de aislarse y olvidar sus aventuras amorosas, descubre la tumba de Helena y piensa en ella como una ilusión suya, nada más. Abandona el viejo continente y regresa a Colombia. Decide abandonar el arte y dedicarse a trabajos mundanos que son los únicos que podrían ayudarle a soporta la vida.

JUAN CARLOS ROJAS CHARRY

A pesar del refinamiento y de la conciencia sobre los lujos y goces que ofrece la "civilización", Fernández y Andrade de Sotomayor (sus apellidos mismos son un alarde patricio) tiene tiempo de evocar sus ancestros nativos, "bárbaros", esos osados llaneros a los que exorciza: «Afuera voz de mis tres Andrades, sedientos de sangre, borrachos de alcohol y de sexo, que, tendidos sobre los potros salvajes, con el lanzón en la mano, atravesábais las poblaciones incendiadas atronándolas con vuestro grito: ¡Dios es pa' reírse dél; el aguardiente pa' bebérselo; las hembras pa' preñarlas, y los españoles pa' descuartizarlos!». El lenguaje de la "barbarie", evocado por escrito en una lujosa habitación de París mientras el narrador se prepara para una visita amorosa, contrasta con el lenguaje de la "civilización" en la misma página, donde celebra el opio y la carne, donde vive el ideal de sus cofrades: *luxe, calme et volupté*. Al registrar en su Diario todas sus sensaciones, Silva (o su sosia ficticio) confirma con rigor impresionista su ideal de vida: multiplicar vivencias, engrendrar nuevos sentidos. Pero las experiencias narradas con lujo de cromatismo en *De sobremesa* no se quedan en mero hedonismo. El libro finaliza con la lectura que de tales vivencias hace el propio protagonista en una tertulia "de sobremesa", poco después de su regreso del "lado de allá".

Decadentismo y erotismo

La torre de marfil deja de ser una expresión retórica y en el caso de Silva se convierte en la consagración del recinto interior, tanto en su vida coti-



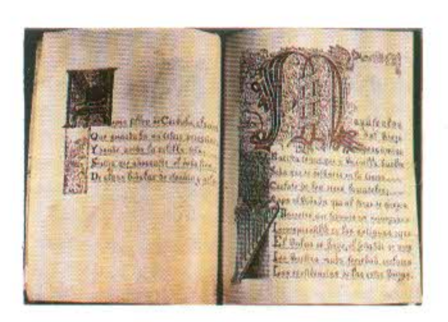
José Asunción Silva.
Fotografía tomada en París por Nadar, 1885
Casa de Poesía Silva, Bogotá.

diana como en aspectos esenciales de su obra. La descripción que del estudio del poeta hace Emilio Cuervo Márquez no difiere mucho de la que Silva mismo hace del refugio de su personaje en el primer párrafo de *De sobremesa*, y que, además, remite a la habitación que el poeta ocupó en el Hotel Saint-Armand, de Caracas, en su época de diplomático; es la misma habitación que, según se dice, Silva hacía servir de *garçonnière* en la calle 19 de Bogotá, y la misma, también, que ocupa Marie Lagendre, una de las amantes del protagonista de la novela. En todos estos casos, vida y poesía se unen en una común devoción por un mismo repertorio de objetos bajo el prisma de una dorada penumbra y cuyo catálogo, más allá de la obsesiva enumeración de la prosa, ya tiene en la poesía su mejor balance y en ella se ratifica la comunión entre el habitante y sus gustos.

La fetichización del recinto, la sublimación del *sancta sanctorum*, es una de las características del autor decadente, fiel préstamo del inabarcable tesoro que Villiers de l'Isle-Adam, en los subterráneos de su *Axël*, puso a disposición de la ágil imaginación de sus colegas y que Edmund Wilson, en su bello ensayo *El castillo de Axël*, convirtió en caja de resonancia de la poética simbolista. Metáfora hecha realidad merced al préstamo libresco —la residencia de Des Esseintes en Fontenay-aux-Roses o los recintos bien guardados de Fernández y Andrade de Sotomayor o el estudio que Wilde, en el capítulo XI de *El retrato de Dorian Gray*, nos ofrece como ejemplo de la acumulación sensitiva—, la torre de marfil alcanzó incluso a bautizar feudos espirituales, como esa Torre de los Panoramas donde Julio Herrera y Reissig vivió cotidianamente las pautas de su estética. Ante la hosquedad y vulgaridad del mundo exterior, lo inmediato doméstico libera al artista de la opresión real: libros exóticos, miniaturas, muebles finos, porcelanas, alfombras, *bibelots*, sedas, cuadros únicos, cristalerías, perfumes, terciopelos, prendas de batista, heráldicas y panoplias ilustres, para no hablar del repertorio etílico donde abundan el jerez añejo y el Johanisberg seco, el burdeos y el tokay, o la alacena estupefaciente, rica en morfina y opio, cloral y éter, hachís y toda clase de narcóticos adaptados a la ceremonia mayor de la evasión. Y para que haya una correspondencia entre los gustos físicos y el sagrado recinto mental, José Fernández, a sus veintisiete años de edad, habla francés, inglés, alemán, algo de ruso y griego, y se muestra inclinado por conocimientos que abarcan la antropología y la historia, la botánica y el arte, la literatura y la música y, sobre todo, la psicología, cuyos cánones unen una vez más las manifestaciones del autor en prosa y verso. Sin embargo, todo lo enunciado constituye apenas el muestrario mínimo de un patrimonio obsolescente que el propio Silva ya había consagrado de forma insuperable en su poema "Vejeces", auténtico catálogo del gusto del artista finisecular. Se deifican en tal inventario las obsesiones y se subliman las cosas: nada de lo que abunda brillantemente en la novela de Silva está ausente del catálogo de lo que el medio centenar de versos de "Vejeces" nos ofrece, y cuya razón, es decir, su poética, aparece como colofón expresivo:

... el pasado perfuma los ensueños
con esencias fantásticas y añejas
y nos lleva a lugares halagüeños
en épocas distantes y mejores;
por eso a los poetas soñadores,
les son dulces, gratísimas y caras,
las crónicas, historias y consejas,
las formas, los estilos, los colores,
las sugestiones místicas y raras
y los perfumes de las cosas viejas.

Pero el recinto es algo más que el catálogo de un anticuario: es el escenario de gozosas transgresiones, el muelle lecho donde Barba Azul da cuenta de sus siete mujeres. En efecto, de las múltiples aventuras eróticas del protagonista destacan siete, con nombre o cuerpo propio y merced a las cuales soslaya el tedio que caracteriza su cotidianidad. Existen dos poemas, signados por polos cronológicos en sus mismos títulos —"Infancia" y "Crepúsculo"—, en los que Silva evoca la leyenda de Barba Azul. Como un registro de sus aventuras carnales, Fernández da cuenta de siete especímenes bien dotados, que con cada una de sus experiencias enriquecen el currículo erótico del decadente. La agenda es precisa pero no alfabética. Marie Lagendre (Lelia Orloff) es la más sensual de todas sus amantes, dada incluso a prácticas tribádicas, lo que le merece un violento reproche del protagonista, quien admite la infidelidad como parte del riesgo aunque jamás sospechó que otra mujer envileciera las sábanas de sus recelos. Nelly es otro nombre en el catálogo: rica muchacha de Chicago, cae seducida por la delicuescente poesía que cultiva su fornicador, aunque a la poesía de éste opone su excesivo gusto por las joyas, por lo que cada amante encarna una antología de arrebatos y tics, de esos que etiquetan a nombre de lo sensible el museo decadente. Se suceden otras mujeres, como la colombiana Consuelo, con quien el protagonista evoca en tierra extranjera el precario condumio sexual de sus compatriotas, aunque en este caso la colombiana condimenta la cópula con conversaciones sobre flores exóticas, en lo posible de efectos afrodisíacos. Olga, una baronesa alemana, cobra su cuota y entre coito y coito habla de Friedrich Nietzsche, Gerhart Hauptmann y Hermann Bahr, entre otras figuras de la masculina germanidad activa. Menos trascen-



"Vejeces". Manuscrito sobre pergamino dedicado a Arturo Malo O'Leary el 1º de enero de 1889 por José Asunción Silva, con caligrafía atribuida al poeta. Casa de Poesía Silva, Bogotá.

dental pero también dada a la cultura sexual, Julia Musellaro habla sobre erotismo pagano y poesía italiana, aperitivo de la tórrida y proverbial entrega de la hembra mediterránea. Niní Rousset es una mujer cuya mejor definición la vive en cada uno de sus acoplamientos: es sexo puro e incombustible y de ello da fe el héroe. Por último, Constanza Landsier le permite al narrador vivir su primer gran fracaso, pues ante el cuerpo desnudo de su amante todo su entusiasmo decae al entrever en la penumbra la figura mayestática de Helena, esa inasible muchacha en cuya búsqueda Fernández y Andrade de Sotomayor recorre media Europa. El libertino, que incluso está a punto de estrangular a una de sus amantes, opta por liquidarlas a todas de forma diferente de como Barba Azul solucionó su problema: "asesina" a sus amantes merced a un incontenible asco *post coitum*.

Ante su coral de amantes, José Fernández se pregunta algo que de por sí constituye una rotunda afirmación: «¿Y qué me importan esas ideas sobre el amor, ni qué me importa nada, si lo que siento dentro de mí es el cansancio y el desprecio por todo, el mortal dejo, el *spleen* horrible, el *tedium vitae* que, como un monstruo interior cuya hambre no alcanza a saciarse con el universo, comienza a devorarme el alma?». Pese a sus reiterados retozos con adúlteras y profesionales, con toda clase de «horizontales», como gráficamente las llama este Barba Azul insaciable, vuelve a sumirse en el tedio, en esa atmósfera tan cargada e ilustre que incluso se convirtió en el mal de su siglo. Así, pues, de los tesoros ocultos en el castillo de Axël, Fernández se desplaza en su humano periplo al escenario de sus emociones más cálidas con sus amantes, con lo que ilustra el poema "Crepúsculo", donde su memoria es asaltada por las leyendas de la infancia e incluso la «*entenebrece la forma del trágico / Barba Azul que mata a sus siete mujeres*».

En cualquier caso la referencia de Barba Azul no es incidental en Silva. Huysmans, que por tantas razones ilumina la obra del poeta colombiano, nos ofrece elocuentes referencias sobre tan legendario personaje. En su novela *Là-bas*, posterior a *A rebours*, su protagonista Durtal se vuelca sobre la edad media en pos de Gilles de Rais, el Barba Azul de la sórdida leyenda. Por otra parte, Huysmans compara expresamente a De Rais con Des Esseintes, lo que es tanto como investirlo con los atributos del célebre

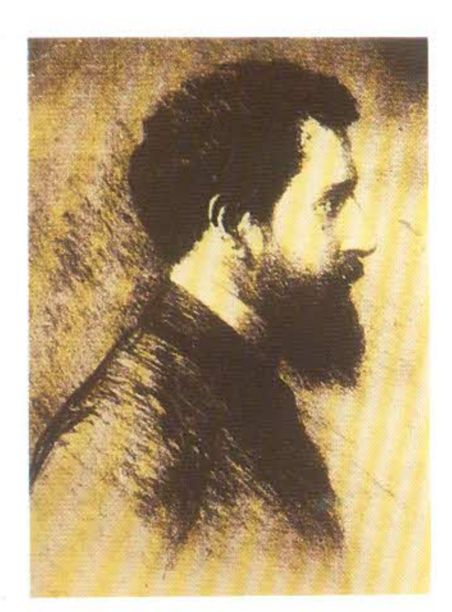


Un paseo a la finca de Francisco Montoya en Fusagasugá, enero de 1894. Silva aparece con su madre, doña Vicenta Gómez; al pie, su primo Emilio Galán Gómez ("Pereque") y su hermana Julia Silva.

necrófilo, sodomita e infanticida, a cuya imaginación desaforada nada escapa: él es el "allá lejos" del amor, el *là-bas* del título. Ante las dudas de Durtal sobre la relación entre Barba Azul y el personaje de los cuentos de Perrault, Georges Bataille zanjó la cuestión en su texto *Gilles de Rais, el verdadero Barba Azul*. ¿Hasta qué punto la leyenda de Perrault, que poblaba los sueños infantiles de Silva, recupera su origen sórdido gracias, una vez más, a las investigaciones de Huysmans?

De la mujer fatal a la mujer ideal

La abierta desnudez de Constanza Landsier se ve desplazada por la presencia indefinible de Helena, de quien Fernández se convierte en un súbdito incondicional. Al ver a la hermosa muchacha por primera vez, el protagonista de *De sobremesa* le declara su amor con la mirada, sin mediar una sola palabra. ¿No es eso lo que el poeta, en un poema titulado precisamente "Al oído del lector", ha sugerido antes?: «*El espíritu solo / al conmoverse canta: / cuando el amor lo agita poderoso / tiembla, medita, se recoge y calla*». Idéntica, literal es la actitud de Fernández ante la bella Helena, contrapartida espiritual de la baja carnalidad que él mismo cultiva con la exacta morbidez con que escribe esos versos en los que algún crítico entrevió «una mezcla de agua bendita y de cantáridas». Al mirar a tan hermosa criatura el protagonista hace poesía en prosa: «Un ensueño de ternura divina se dilató dentro de mí, como la luz de la aurora entre la oscuridad de una madrugada tétrica disipando las sombras, llenándome el alma de claridades tibias, de temblores de savia, de frescuras de agua cristalina y de cantos de pájaros, que suben hacia el sol». La letanía no se hace esperar, algo lógico por otra parte, ya que la enumeración modernista es de hecho un poema, y la enumeración en Silva es una constante que linda con lo obsesivo. Pero, ¿quién es Helena? La hipóstasis de un cuadro y de una referencia libresca. En efecto, Helena, la mujer ideal, surge de la amorosa aproximación de dos devociones erigidas en torno a sendas mujeres difuntas. La primera de ellas es María Bashkirtseff, pintora rusa cuya temprana muerte, así como las páginas de su *Diario* —¿es casual que el texto que la sublima sea precisamente un *Diario*?—, contribuyeron a su rápida y unánime entronización en los medios de la Europa cosmopolita. María, también llamada Moussia, fue bautizada por Maurice Barrès como Nuestra Señora del Perpetuo Deseo mientras que Fernández toma partido por ella al batirse contra el denostado austríaco Max Nordau, autor de un libro —*Degeneración*— en el que ataca sin piedad y a nombre de criterios lombrosianos a buena parte de los artistas decadentes, entre ellos a la Bashkirtseff. El otro perfil del retrato de Helena lo da la difunta esposa de Scilly Dancourt, pintada por el probablemente apócrifo artista prerrafaelista J.F. Siddal. Hay un juego de ambigüedades en torno al personaje real del cuadro, tanto en la realidad como en la ficción: la madre es idéntica a la hija y de ahí el ancestral clima fúnebre del personaje, ratificado al final cuando la imagen buscada se funde con la muda contundencia de una lápida. Por otra parte, el modelo real parece estar emparentado de alguna forma con la mujer de Dante Gabriel Rossetti, pintora y modelo de muchos de los cuadros de la tendencia prerrafaelista, y muerta prematuramente, lo que arroja aún más *pathos* a una historia en buena parte edificada sobre la necrofilia, fiel al *dictum* de Edgar Poe sobre la heroína ideal: «... joven, hermosa y muerta». Sea cual fuere la identidad real del modelo, la figura del cuadro cobra vida y se convierte en la antítesis espiritual de la experiencia crapulosa del héroe, quien la ve de la siguiente forma: «La figura de Helena, vestida con el fan-



José Asunción Silva.
Dibujo de Ricardo Acevedo Bernal.

tástico traje y el manto blanco de mis sueños, y llevando en las manos los lirios pálidos, pisaba una orla negra que estaba al pie de la pintura y sobre la cual se leía en caracteres dorados como coronas de un cuadro bizantino, la frase: "*Manibus date lilia plenis*"».

El tema de la mujer prerrafaelista es uno de los aspectos mejor tratados por Hans Hinterhäuser en su bello libro *Fin de siglo. Figuras y mitos* y donde le dedica un excelente capítulo a Silva y a su búsqueda obsesiva de Helena. Llama la atención comprobar cómo en Silva se cumple la antinomia entre la *mujer fatal* y la *mujer frágil*, y donde el primer escalafón está monopolizado en comandita por las siete «horizontales» que Fernández atendió con presteza, mientras que la segunda categoría está monopolizada por la etérea y ubicua Helena. En cualquier caso, y pese al elemento de distensión que conlleva un personaje como Helena, el texto acusa —como quería Charles Baudelaire y así lo cumplieron sus discípulos— el clima refractario entre dandi y mujer. Baudelaire, que en *La Fanfarlo* quiso poner las cosas en su sitio, decía al respecto en *Mi corazón al desnudo*: «La mujer es natural, es decir, abominable. Además, siempre es vulgar, o sea lo contrario del dandi». Y ¿qué es un dandi? George Bryan Brummell, encarnación viva de tal espécimen, decía: «... un dandi es un hombre muy elegante que al salir a la calle sólo debe llevar bajo el brazo una de dos cosas: un libro o un melón maduro». Nadie le perdonó a Silva sus ínfulas de dandi, ni sus contemporáneos ni algunos de sus críticos, sobre todo Juan Ramón Jiménez, que en este sentido lo apostrofó sin piedad.

La muerte y la poética decadentista

A Silva, escritor con una extraordinaria vocación sensitiva por los olores, flores en descomposición, sudor del cuerpo femenino, perfumes —no hay que olvidar que una de sus novelas perdidas en el naufragio se llamaba *Un ensayo de perfumería*—, puede aplicársele con absoluta propiedad lo que Jean-Paul Sartre dijo en *Baudelaire*: «El olor en mí es la fusión del cuerpo del otro con mi cuerpo. Pero es ese cuerpo desencarnado, vaporizado, que quedó entero, por cierto, pero convertido en espíritu volátil. Baudelaire es particularmente afecto a esta posesión espiritualizada: muy a menudo tenemos la impresión de que, más que hacer el amor con las mujeres, las "respira" [...] Por eso atrapa al vuelo todo lo que ofrece la aparición de una conciencia objetivada: perfumes, luces tamizadas, músicas lejanas, todas ellas pequeñas conciencias mudas y dadas, imágenes absorbidas de inmediato, consumidas como hostias, de su inasible existencia». ¿No está aquí el repertorio de temas de Silva y los modernistas? En cualquier caso, lo que importa es la feliz correspondencia que, más allá de una discusión sobre los "géneros", sella dos manifestaciones de una misma unidad estilística. ¿No es eso lo que Poe plasmó en su poesía y ratificó en sus *Narraciones*? ¿No es lo mismo que Baudelaire consigue cuando *La Fanfarlo* evoca gravitaciones de *Las flores del mal*? Más allá de una absurda e inoficiosa discusión preceptiva sobre la cuestión de los "géneros", lo que aquí importa es ratificar las nupcias afortunadas entre las dos formas de un mismo estilo. *De sobremesa* es una explícita formulación de la poética de Silva, un complemento de lo ya dicho en algunos poemas, como "Ars", y así lo confirma un fragmento de la novela: «Escribiré singulares estrofas envueltas en brumas de misticismo y pobladas de visiones apocalípticas que contrastando de extraña manera con los versos llenos de lujuria y de fuego que forjé a los veinte años, harán soñar abundantemente a los poetas venideros. En ellos pondré como en un vaso sagrado, el supremo elixir que las múltiples experiencias de los hombres y de la vida hayan depositado en el fondo de mi alma ardiente y tenebrosa». ¿Acaso este deseo no complementa al ya expuesto en "Ars", cuando dice: «*El verso es vaso santo; poned en él tan sólo, / un pensamiento puro, / en cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes / como burbujas de oro de un viejo vino oscuro*»? Y por si queda alguna duda respecto a su voluntad de precisar su particular poética, también expuesta en el texto *La protesta de la Musa*, Silva hace que su *alter ego* en la novela polemice con Max Nordau no sólo sobre su tendencioso ataque a los decadentes sino también sobre sus discutibles interpretaciones acerca del Renacimiento. Fernández afirma sin dar pie a ningún equívoco: «Yo no quiero decir sino sugerir y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista». Mucha mayor sugestión habrá, por supuesto, si además del lector el protagonista y el autor son también artistas. La conclusión es casi un solipsismo estético. Pero, ¿acaso no es eso lo que busca el decadentismo? Ante sus coqueteos con la sátira, la Musa protesta y le recuerda al autor su código: «La vida es grave, el verso es noble, el arte es sagrado. Yo conozco tu obra. En vez de las pedrerías brillantes, de los zafiros y de los ópalos, de los esmaltes policromos y de los camafeos delicados, de las filigranas áureas, en vez de los encajes que parecen tejidos por las hadas, has removido cieno y fango, donde hay reptiles, reptiles de los que yo odio». Los reproches definen una poética al tiempo que recuerdan el acervo de temas del modernismo, aunque la connotación moral del reproche lo que consigue es ratificar el carácter deletéreo ínsito en los presupuestos de un estilo que tiene en Poe y Baudelaire sus máximas fuentes.



José Asunción Silva en su lecho de muerte.
el 23 de mayo de 1896, a los 31 años de edad.



Peregrinación a la tumba de Silva, hacia 1915, encabezada por Tomás Carrasquilla, Miguel Rasch Isla, Luis Cano, Luis Eduardo Nieto Caballero, Roberto Liévano, Max Grillo y Alfredo Bárcenas. Fotografía de Pedro Ostau de Lafont.

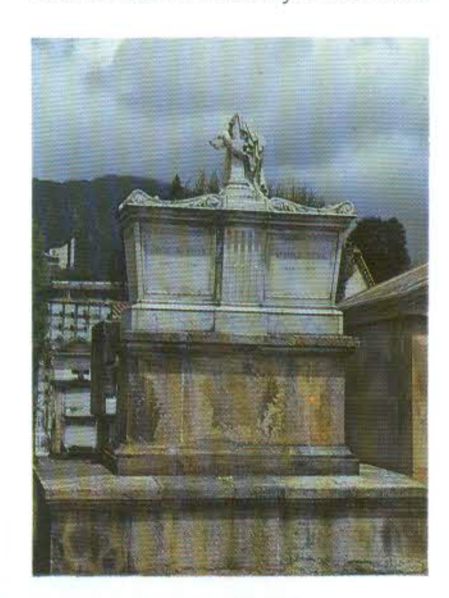
Fernández, hermano de espíritu de todos los personajes decadentes europeos, ratifica tal filiación cuando afirma: «Lo anormal me fascina como una prueba de rebeldía del hombre contra el instinto...». Sin embargo, el verdadero retrato suyo lo traza la autodescripción que hace de sus «cuatro almas»: «... la de un artista enamorado de lo griego, y que sentía con acritud la vulgaridad de la vida moderna; la de un filósofo descreído de todo por el abuso del estudio; la de un gozador cansado de los placeres vulgares, que iba a perseguir sensaciones más profundas y más finas, y la de un analista que las discriminaba para sentirlas con más ardor».

En cualquier caso y por más profunda que sea la introspección del artista, el hombre debe afrontar sus dos perspectivas posibles: la búsqueda de su ideal —esa Helena esquiva y al mismo tiempo hostigante— y el imperativo del regreso. El desenlace de la primera precipita la asunción de la segunda. Ante el frío silencio de la lápida Fernández sugiere, a nombre de su dolor, la verdadera motivación de su búsqueda, más estética que sentimental: «¿Muerta tú, Helena?... No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman Realidad. Lo que ellos llaman así, es sólo una máscara oscura tras de la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio, y tú eres el Misterio mismo»... El *topos* de la mujer joven, bella y muerta que persiguen quienes aprendieron la lección de Poe adquiere en este caso su dimensión más profunda. Lo sugerente es comprobar cómo, más allá de la literatura, la vida misma de Silva le ofreció la posibilidad de cultivar su fúnebre credo. Helena —esconde bajo su bello nombre a Elvira, a Bashkirtseff o a la modelo prerrafaelista— sanciona con su desaparición una de las perspectivas de Fernández. La lápida lo impele a asumir la realidad, que es el regreso. Y el regreso, pragmático y mezquino, lo obliga a forjar proyectos no menos ideales aunque inscritos en la historia: obviamente, también aquí él será el máximo protagonista. Espíritu sensible y delicado, odia a la chusma, a la plebe ignara y sin gusto, pero también odia al mundo burgués, a la religión, a los judíos, a los políticos, lo que no impide que él, el misántropo ilustrado y sensible, baje del pedestal para salvar a su pueblo del desastre. Su «revolución conservadora» lo insta a «asaltar el poder, espada en mano, y fundar una tiranía». El héroe modernista, así sea desde el ala conservadora, se arroga los privilegios del héroe romántico, incorruptiblemente liberal, y se lanza a la palestra de la cosa pública. A pesar de su confuso programa, el nuevo caudillo ratifica la vieja naturaleza del intelectual, que apoyado en la aristocracia de la inteligencia asumirá el papel de Ariel y en la senda que años después patentará Rodó librará la batalla para encauzar a su país por la senda del progreso. No en vano positivismo y modernismo son coetáneos. La historia, de alguna forma, termina por minar los cimientos de la torre de marfil: el castillo de Axël se derrumba con todos sus tesoros ocultos y la fea y hasta entonces bien evitada realidad termina por darle un nuevo rostro al héroe, que lo acepta o se pega un tiro.

En la novela *Pax*, que tanto humilló a Silva, el poeta se expresa a través de una revista llamada *La pagoda Nietzsche* —su torre de marfil, su castillo de Axël— y la advocación del filósofo germano parece aliviar el peso de su suicidio. ¿Deserción? ¿Liberación? No hay lugar aquí para especular sobre la suerte del poeta, sobre todo si recordamos el extremo aforismo de Nietzsche: «Tenemos el arte para no morir a causa de la verdad».

PAX: EL DIVERTIMENTO CRÍTICO

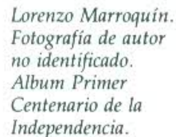
El atrezo modernista que describe Silva a comienzos de *De sobremesa* es el mismo que aparece en las páginas iniciales de *Pax*. Lorenzo Marroquín (1856-1918) y José María Rivas Groot (1864-1923) subliman en su novela el inventario de elementos que ennoblecen el *interieur*. En efecto, la luz de las lámparas irradia, sobre las finas porcelanas y la cristalería, el buen gusto de los dueños de casa, amén del juego cromático que busca correspondencias entre las flores y los tapices, los cuadros y los muebles que animan los aposentos. Y como si la descripción no bastara, un comentario libresco subraya emblemáticamente el comienzo de la anécdota: la leyenda del halcón, comido por los huéspedes de un marqués, y que, inspirada en un drama de Alfred Tennyson, sirve de charla de sobremesa en la recepción que se le brinda en Bogotá al conde Hugo Dax Bellegarde. La tertulia evoca reuniones ilustres y no faltan comentarios sobre *Las tres tazas* —velada referencia al célebre texto de José María Vergara y Vergara— ni menciones a los grandes autores de la época. Se trata ni más ni menos que de una hábil composición de lugar en la que incluso se sortea, como en una adivinanza, el título de la novela. En un cuadro que llama la atención de los contertulios aparece Roberto de Avila, uno de los personajes principales, en actitud agonizante en un páramo sombrío, aunque la ausencia de título desata las cábalas de los huéspedes. El único que atina con el título —¡Pax!— es Bellegarde, al tiempo que, como si se tratara de un guiño, los autores anticipan el insospechado desenlace de la obra que ahora apenas enuncian. La verdad es que el apacible acento de la velada esconde dos de los mayores dramas



Mausoleo de José Asunción Silva y de su hermana Elvira. Cementerio Central, Bogotá.






Lorenzo Marroquín. Fotografía de autor no identificado. Album Primer Centenario de la Independencia.

José Rivas Groot. Fotografía de la colección J.J. Herrera. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

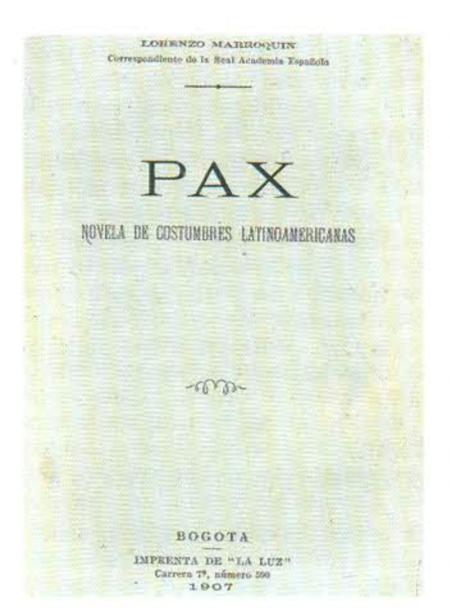
vividos por Colombia en toda su historia: la guerra de los Mil Días y la separación de Panamá.

Bellegarde representa a un grupo de ingenieros que canaliza ríos (su trabajo lo avala la canalización del Sena) y que se encuentra en Bogotá para proponer la canalización del Magdalena. Obviamente, esta propuesta esconde una referencia al escándalo financiero que se desató en Francia so pretexto de la construcción del canal de Panamá, operación que acabó con los ahorros de miles de pequeños inversionistas y que, de paso, desató una fuerte ola antisemita. Cuestiones tan graves se ven aliviadas con el humor de los huéspedes, siempre atentos a darle la vuelta a la frase y extraerle al lenguaje su más rico sentido paródico. Esta es una de las mayores características formales de la novela, aunque a menudo se torna caricaturesca y liviana, en detrimento del *pathos* que ostensiblemente interesa a los autores. Lo confirma la excesiva burla que se hace a costa de Silva, llamado en la novela S.C. Mata, y de su poética modernista. Lo mismo sucede con doña Aura de Cardoso, una intelectual que firma como "hombre de letras" y que se convierte en el centro de las chanzas más pesadas del libro. Las otras mujeres no le van a la zaga: Inés pontifica sobre el papel "social" de la orquesta en la ópera francesa al tiempo que Dolores estudia piano y canto, francés y pintura, gramática e historia. Nadie escapa del crudo humor de los narradores y ninguno de los temas entonces en boga es dejado de lado: la guerra civil, los desmanes parlamentarios, la estupidez castrense, la impostura intelectual, el arribismo del nuevo rico, la mentecatez del clero, todo es puesto en solfa por Marroquín y Rivas Groot, y, como en su momento lo explicó la crítica, ningún prohombre fue ajeno a los dardos de quienes estaban hartos de «este mundo de prosa y pequeñeces» que los rodeaba.

Sátira del modernismo

En cualquier caso, el referente a los textos del modernismo —tendencia a la que la novela fustiga aunque pertenece a su esfera— se da en la persona y experiencia de Alejandro, el artista, que evidentemente vive en Europa y practica el credo decadente. Como sucede con José Fernández, en la novela de Silva, este artista se ve súbitamente atraído por una mujer excepcional, a quien conoció ante la escultura *A los muertos*, en el Palacio de la Industria, y a quien luego encontrará en los sitios más raros de Europa e incluso en Jerusalén, ante el Santo Sepulcro. Las afinidades con el personaje de Silva son obvias: dos artistas enamorados de mujeres inasibles, a quienes conocieron en circunstancias de delectación plástica —un cuadro, una escultura— y que recurrentemente les salen al paso en la geografía europea y aparecen señaladas por un inequívoco toque fúnebre. A la postre, las dos mujeres resultan inalcanzables: en *De sobremesa*, Helena se convierte en una metáfora ambulante del eterno femenino a la vez que en una instancia de la patria lejana; en *Pax*, Berta está aún más vetada para los deseos humanos al mudar su condición por la de la hermana San Ligorio, renuncia radical a las apetencias del siglo. La situación de los dos artistas latinoamericanos que deambulan por Europa en pos de sus ideales se ve subrayada en ambos textos por algo tan decimonónico como el *ennui* o *tedium vitae*: «Siempre la misma melancolía, un hastío incurable, la pasión de lo inaccesible», se lamenta Alejandro, quien más adelante insiste en su discurso: «... recordó cómo entonces había él descendido hasta el fondo de su propia alma y comprendido que también era un insaciable, un buscador de dichas, un enfermo de indefinible nostalgia».

Pax ofrece una llamativa galería de personajes femeninos: Teresa, Dolores Montellano, Inés, Berta, aunque las tintas se acentúan en la insufrible Aura de Cardoso, quien se casa con el rico Montellano e insiste en consolidar su carrera intelectual. Fustiga al conde con sus impertinencias: «¿Querría usted creer, señor conde, que yo me asfixio en este país? Anhelo íntimamente el posar el pie en la patria de usted, en fin, en la patria de George Sand, de Anaïs de Segalis, de madame de Stäel, de madame Craven. Esas mujeres varoniles vivieron de su pluma... Allí una mujer puede ser hombre de letras». Estas opiniones y el perfil trazado de esta intelectual feminista parece parodiar la labor de Soledad Acosta de Samper, escritora prolífica aunque al margen del interés modernista, y quien ya en 1895 había publicado un ensayo de título expresivo: "Misión de la escritora en Hispanoamérica". En dicho texto repasa el papel de la escritora en diversos ámbitos: Norteamérica, España, Italia, Inglaterra y Francia, país este último en el que según la autora —y como lo suscribiría Aura de Cardoso-Montellano— «la mujer personifica y encarna en sí todas las exquisitas y delicadas perfecciones de la civilización». En Hispanoamérica la autora advierte cierta receptividad del trabajo literario de las mujeres por parte de sus colegas masculinos, aunque anota eventuales reservas («se las envidia y se les hace la guerra bajo cuerda»): en todo caso, a las mujeres «no solamente se las permite sin dificultad escribir versos y prosa, sino que se las anima y aun se las elogia mucho por la prensa, demasiado, porque esto envanece a las principiantas».


LORENZO MARROQUIN
Correspondiente de la Real Academia Española

PAX

NOVELA DE COSTUMBRES LATINOAMERICANAS

BOGOTA

IMPRENTA DE "LA LUZ"
Carrera 7ª, número 290
1907

Portada de la edición príncipe de "Pax", de Lorenzo Marroquín. Bogotá, Imprenta de la Luz, 1907. Academia Colombiana, Bogotá.

Complejidad temática

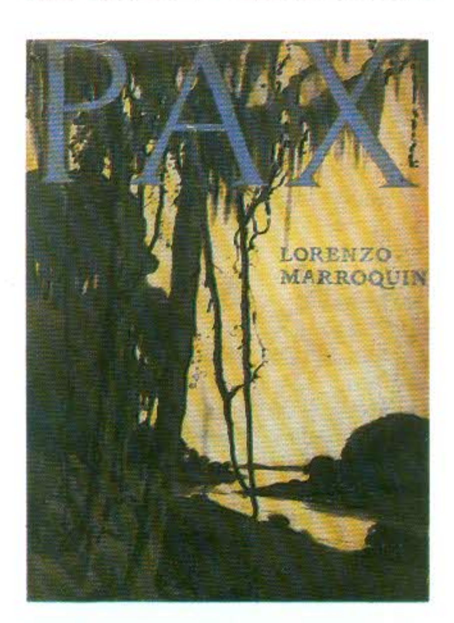
Llama la atención en *Pax* la alternancia de dos ámbitos sociológicamente

significativos: la ciudad capital, centro administrativo y político, y la zona rural, teatro de encuentros bucólicos pero también escenario de las grandes contiendas civiles. El encendido debate parlamentario y la conflagración militar parecen ilustrar, en instancias inmediatas, el dilema de Domingo Faustino Sarmiento en torno a la "civilización" enfrentada a la "barbarie". Lo curioso es que gracias al humor e ironía implacables de Rivas Groot y Marroquín los términos de Sarmiento se confunden y a la postre hay más desorden e insensatez en las sesiones políticas y más argucias y doble moral en los salones y alcobas que en las apasionadas contiendas que se zanjan en los campos colombianos. Los autores se las ingenian para forjar situaciones anecdóticas de las que derivan conclusiones políticas, como es el caso de la competencia ecuestre a favor del Hospital Docente, y en la que se dan cita todos los extremos del libro: Roberto, que monta a La Alondra, vence al general Landaburu, que monta a El Cóndor: la intencionalidad política, rayana en la moraleja maniquea, es evidente no sólo en la personalidad pacifista y bélica de uno y otro jinetes sino también en los nombres de los caballos. Lo patético es que el triunfo ecuestre del civil no se compadece con la patética historia que asalta al país y donde son las armas y la irracionalidad de los dirigentes las que a la postre dominan el panorama.

La segunda parte de *Pax* es más "literaria" que la primera, minuciosa en la descripción y en el efecto de la frase: aquí el estilo se manifiesta como preocupación básica del narrador, más allá del asunto, por lo general insulso, aunque priva siempre la sátira política, cruzada por raptos bucólicos —se suceden varios *intermezzos* campestres—, instancia para que los enamorados intercambien y vivan sus cuitas. Se describen en detalle las diversas campañas y batallas y todo el país es una enorme e incontenible conflagración. Uno de los aspectos que más llama la atención es la paciente descripción de la odisea de "Chispas" por los llanos y selvas del Magdalena, magistral aporte a la tradición telúrica de la novela colombiana. Médanos, zancudos, fiebre, soledad, reptiles y una obsesión, que es lo que le da energías al personaje para sobrevivir a sus peregrinaciones: no perder a Damiana, no verla como una mendiga ni, lo que es peor, ofreciéndosele a Socarrás. De alguna forma, es el mismo impulso que anima a Efraín en el río Dagua: ver con vida a María. O la fuerza de Arturo Cova en los ríos de la Amazonia: ajustarle las cuentas a Alicia. En los tres casos el *primum mobile* es una referencia femenina y el escenario un equivalente del alma humana lastimada por las pasiones más extremas: la selva. *Pax*, de esta forma, concilia la mayor parte de los elementos que sirven de filiación en la narrativa colombiana más representativa: la crítica social y política, los ámbitos urbano y rural, la marcada presencia femenina, el humor como tamiz de las secuencias más sórdidas y, sobre todo, una rotunda e incuestionable voluntad estilística: el afán por convertir la escritura en la protagonista mayor de la novela. El modernismo, pues, pese a los excesos, parodias y caricaturas en que incurre este libro implacable, tiene en *Pax* a uno de los hitos más notables de su prosa de ficción, a la vez que un testimonio crítico sobre los albores del nuevo siglo en Colombia.

DIANA CAZADORA

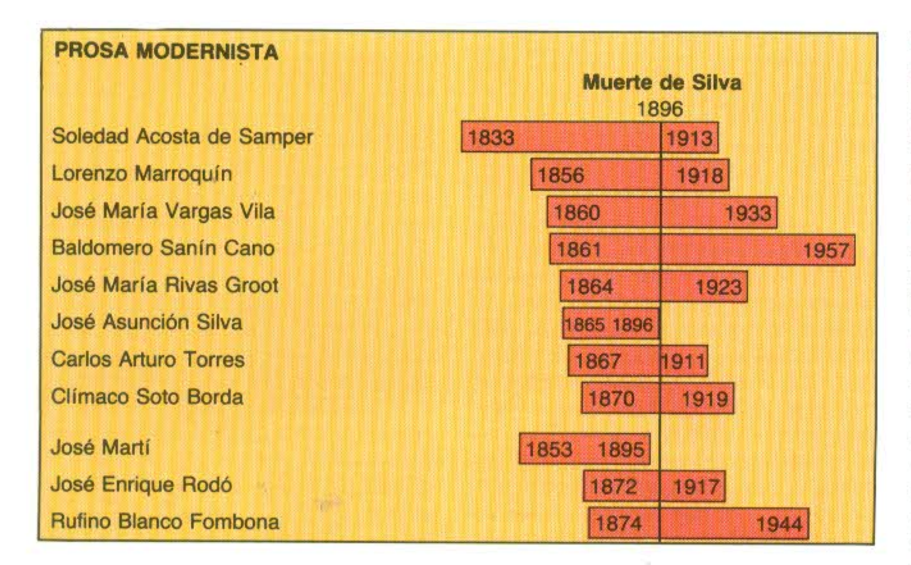
La primera frase de la novela *Diana cazadora*, de Clímaco Soto Borda, dice: «Serían las seis y media cuando empezaron a sonar las seis en los campanarios». Y un verso de Julio Flórez es contundente: «*Todo. nos llega tarde, hasta la muerte*». Clímaco Soto Borda



Portada de la traducción inglesa de "Pax" realizada por Isaac Goldberg y W.W. Schierbrand e impresa por Brentano's en Nueva York, 1920. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

y Flórez fueron amigos y compañeros de bohemia y vivieron a fondo el patético fin de siglo que habría de compaginar con el presente gracias a una larga y oprobiosa guerra: la de los Mil Días. Todo llegaba tarde en esa época, y en un ambiente que hace pensar en el que describen Marroquín y Rivas Groot, transcurre la anécdota de la novela, que, aunque publicada en 1915, está situada cronológicamente en el Bogotá de 1900. Soto Borda (1870-1919) es autor de siete cuentos recogidos en el volumen *Polvo y ceniza*, aparecido en 1906, aunque fechado en 1902. En ambos casos, el entorno social, político y anímico de la guerra de los Mil Días ratifica la filiación de los textos. Lo confirma la desgracia del héroe de *Diana cazadora*, que se abre paso entre las patrullas que vigilan la ciudad, y Ashverus, "El judío errante", quien termina su larga peregrinación al ser detenido por una patrulla y movilizado en el acto: el castigo divino del judío se expía entre las huestes de la más espantosa de las guerras fratricidas vivida por Colombia.

Hay algo más que humor y desenfado en los textos de Soto Borda. ¿Cómo abordar la historia del feto en el cuento "¿Por qué?"? Una mezcla de nihilismo *fin-de-siècle* y existencialismo anticipado se dan la mano, de la misma forma que el ángel de la guarda ayuda al albañil en el cuento titulado "En el aire": la mano que le extiende para evitar que se mate al caer de la torre produce «un milagro a medias», pues el ángel, san Vicente Ferrer, ha renunciado a ejercer como taumaturgo. La ironía es aquí más notoria que el humor, pues de alguna manera conlleva una crítica contra las altas verdades que afirman que quien ose conquistar las alturas, como sucedió con la torre de Babel, será castigado. Y Basilio, el albañil, se precia de haber trepado con éxito a la alta torre de la iglesia: dejarlo caer del todo sería una injusticia, salvarlo por completo también: de ahí que el ángel guardián del pobre hombre le extienda la mano y lo deje suspendido entre cables y cornisas. La crítica se extiende a la ciudad, desmitificada en "El primer trapero" —urbe sucia y triste y peligrosa, contra lo que afirmaban los defensores de la Atenas suramericana—, así como a la mujer ridiculizada en "El búho", cuento donde la protagonista es una intelectual por el estilo de su contemporánea Aura de Cardoso, en *Pax*, o esa neurasténica que Silva introduce en



"El paraguas del padre León", quien neutralizaba sus males gracias a la lectura de Paul Bourget y Marcel Prévost. También la heroína de Soto Borda lee a Prévost y a Mayseroi, con lo que se generaliza la cultura de una urbe tan sucia como afrancesada.

Junto a los cuentos antes mencionados, merece la pena destacar el torrencial humor que deriva de la lectura de *Diana cazadora*, un folletín hábilmente construido y cuya intención última es la crítica de la sociedad de su tiempo, con un fondo de guerra y una perspicaz mirada al entorno en que se movían los miembros de la Gruta Simbólica. Vale señalar que el tema de la guerra en esta novela es un auténtico logro al escamotear el dramatismo de los hechos y fijar la atención del lector en la consecuencia de los mismos: el escepticismo, el libertinaje, el placer fácil y estupefaciente. Tres años de combates sin que apenas se escuchen los disparos de los contendientes, salvo la esporádica irrupción de las patrullas, alguna de las cuales se llevó al judío errante. El tono del libro es en gran medida descriptivo, aunque teñido por ráfagas de humor, es decir, el toque subjetivo del narrador omnisciente, que cabalga sobre el relato como el punto de vista sobre los tejados de la urbe. La Plaza de Bolívar, el Capitolio, la «Catedral hidrópica» y los vecindarios de La Candelaria, Santa Bárbara y San Victorino son los lugares donde transcurre la historia, con especial énfasis en cierta taberna de Las Nieves. Alejandro Acosta acaba de regresar de Europa y el reencuentro con Bogotá, sin ser traumático, no deja de resultarle antipático. Con sus amigos Velarde y Pelusa —un atractivo personaje, típico exponente del casticismo bogotano— pasa revista a las novedades y chismes de la ciudad, aunque el punto neurálgico de la evocación lo afecta en su lado más sensible: su propio hermano, atrapado por las artes de una *femme fatale* de provincia. Entre chiste y chiste, se describe la Bogotá de entonces, sus calles, subastas, diversiones: una descripción costumbrista bajo un ropaje verbal modernista. El humor se acrecienta cuando se le agregan al relato toda clase de referencias culturales. Por ejemplo, tras describir el batiburrillo de objetos que inunda el cuarto de Pelusa, el narrador resume: «Era aquello una especie de maelström del arte, donde se estuvieran ahogando todas las escuelas, desde la primitiva de los egipcios hasta las aguas fuertes de Felicien Robs, para caer tristemente en los clisés yankis de celuloide que engalanan el moderno periodismo».

¿Quién es la causante de los males de Fernando Acosta, hermano de Alejandro? Se llamaba Adriana Montero, alias Diana, tolimense y literata, que «destilaba ideas extravagantes sobre un corazón frío y ambicioso, hecho ex profeso en los talleres del vicio y del cálculo». La descripción del antro de Diana es típicamente decimonónica, decadente, y en él confluyen las fuerzas vivas o moribundas de la ciudad: *cocottes*, celestinas, prostitutas, congresistas y aristócratas arruinados, el vasto mosaico humano del folletín de la época. Y en medio de todo, Fernando, aquejado además del mal del siglo. Entre su hermano y Velarde acuerdan sacarlo del país a fin de salvarlo de las garras de Diana, aunque puede más la afición al placer plebeyo de la aguerrida mujer que las perspectivas honorables que le sugieren sus amigos. Y merced a una estratagema permanece en la ciudad mientras su hermano recibe cartas con su nombre desde las diversas estaciones de su itinerario. Soto Borda no deja escapar la ocasión de fustigar los resabios culturales que más detesta. Por ejemplo, un coito de gatos que contempla se le antoja un drama "en tres actos, *echegarayuno*», implacable referencia a José Echegaray, el soporífero autor español que por esas fechas recibía el Premio Nobel de Literatura. Alejandro hojea la Constitución, a la que llama «aparato de tortura» y que apesta, aunque afirma que pronto morirá... Y en un Auto de Fe de gran validez en los tiempos que corren, queman toda la obra de José Manuel Marroquín: «... esos versos murieron incinerados como los albigenses». Evidentemente, el fuego es el mejor comentario crítico del autor sobre la literatura de sus contemporáneos. El lector se encuentra de pronto ante una frase que parece una broma —«Eramos ídolos Flórez», que obviamente remite a *Idola fori*, de Carlos Arturo Torres—, aunque luego se advierte que es una frase sin intención paródica: en realidad, se refiere a que Flórez (el poeta) es el ídolo de Fernando, quien admira *Gotas de ajenjo*, de la misma forma que también admira *Abrojos*, de Rubén Darío, y *Gotas amargas*, de Silva.

El drama de Fernando se precipita: arruinado por Diana, enemistado con su hermano, rechazado por la sociedad, desplazado en la cama de la mujerzuela por un congresista costeño —la iniquidad del caso se subraya en el texto—, enfermo y al borde del colapso, ebrio y sin comer vaga por la ciudad hasta que Pelusa lo encuentra, lo lleva a casa de su hermano donde, en medio de una cruel agonía, no tarda en morir. Esa muerte coincide con un triunfo —¿aparente?, ¿no confirmado?, ¿demagógico?— de las fuerzas del gobierno en la contienda civil. El contrapunto es acertado, pues no hay que olvidar que el drama de la novela como el del país también es entre hermanos. «El gobierno celebraba un triunfo de sus armas. Era una fiesta de la burocracia en honor de las victorias de la muerte y su estruendo perturbaba a la misma muerte en su taller fúnebre, en el momento de poner a un cadáver los últimos toques de sombra». El lenguaje

modernista es patente, con todos los lúgubres arreos del fin de siglo, y así lo confirma a continuación la descripción del féretro y las flores: «El ataúd brillante, blasonado de oro, se alzaba sobre una colina de flores y hojas salpicadas de gotas cristalinas. Como aljófar de diamante pulverizado, el talco sonreía a la luz sobre los anchos pétalos de las magnolias sedosas, al través de los heliotropos, en las trompetillas de las azucenas marmóreas, en las corolas de las violetas y sobre la nieve de las rosas impolutas». Como colofón del drama, se acentúa en el relato la hipocresía social durante los funerales y esa crítica mirada sobre quienes acompañan a Fernando Acosta hasta el cementerio es un cruel comentario que libera al texto de los riesgos en que permanentemente lo ha colocado la risa. Con *Diana cazadora* la prosa de ficción modernista logra su más extremo alcance y cierra el arco que tan brillante como insólitamente abrió Silva con *De sobremesa*.



Soledad Acosta de Samper. Fotografía de la Colección J.J. Herrera, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

VARIANTES DEL FOLLETÍN

La obra de Soledad Acosta de Samper

Nada más opuesto en el panorama de la narrativa del fin de siglo que la obra de Soledad Acosta de Samper (1833-1913) y la de José María Vargas Vila (1860-1933). En el caso de la escritora, sus relatos y novelas pertenecen a una esfera estética diferente de la del modernismo, a pesar de que buena parte de ellos fueron publicados en las últimas décadas del siglo XIX y el primer decenio del XX. A lo largo de 35 años de infatigable labor literaria Acosta de Samper publicó 48 narraciones breves y 21 novelas, amén de ensayos, traducciones y otros textos. En resumen, puede decirse que todo su trabajo narrativo se reduce a tres aspectos: el cuadro de costumbres, el folletín y la novela histórica. Ya desde 1869, cuando publica el volumen *Novelas y cuadros de la vida suramericana*, Acosta de Samper ocupa un espacio propio en la sociedad literaria de su tiempo. Hija de prócer y esposa de escritor —quien prologa su primer libro—, la autora se mueve en medios culturales y políticos de innegable prominencia: estudia y vive en Canadá y Europa, habla tres lenguas y mantiene contacto con los cenáculos literarios más representativos de la época. No obstante, sorprende su absoluta apatía frente a lo que a la postre se convertirá en el grito de independencia literaria de Hispanoamérica: el modernismo. En el ámbito donde se forjaron y escribieron Silva y Sanín Cano, Marroquín y Rivas Groot, Soto Borda y Cuervo Márquez, todos ellos pertenecientes en mayor o menor grado a la flor y nata de la cultura nacional, se echa de menos el nombre de una de las patricias más destacadas del país.

Contra las tendencias más renovadoras de su tiempo, ¿qué impulsó a Acosta de Samper a escribir novelas como *Dolores*? Es obvio que este texto, como los otros que conforman su volumen *Novelas y cuadros de la vida suramericana*, pertenecen a una fecha anterior (1869), aunque la tónica predominante se prolonga en los decenios siguientes, como lo confirma su novela *Un chistoso de aldea*, publicada en 1905, diez años después de escrita *De sobremesa*, tres años después de *Resurrección*, esa flor exótica de Rivas Groot, y de los siete cuentos de *Polvo y ceniza*, de Soto Borda, y apenas dos antes de *Pax*.

El tardío romanticismo de Acosta de Samper, evidente en sus novelas históricas, sea *Los piratas en Cartagena* o *Una holandesa en América* —aunque en ésta lo histórico está dado por las revueltas del general Melo, hechos casi contemporáneos de la autora—, perdura años después, como lo demuestra *Un chistoso de aldea*. En efecto, esta novela se inicia en la población de Guaduas en 1809 y culmina diez años después, con el triunfo de Bolívar, y cubre anecdóticamente las aventuras de Justo Cáceres, un sugestivo pícaro, durante el período independentista. A pesar de la coyuntura histórica, el costumbrismo está latente en todas sus páginas y parece que nada hubiera sucedido en la escritura de la autora desde los tiempos de *Dolores*. Casi cuarenta años atrás, Acosta de Samper nos ha contado un folletín en el que el amor de Dolores y Antonio es imposible de consumar debido a la lepra que aqueja a la protagonista. Este tema aparece también en la quinta historia de *El corazón de la mujer*, cuando la lepra que padece Bonifacio despierta súbitamente el amor de Juanita, su esposa, quien a la repugnancia opone la abnegación. No muy lejos de esta historia se plantea otra, también perteneciente a *El corazón de la mujer*: la de Mercedes, la "española" desfigurada cuando intenta huir con su amante realista y que, abandonada por éste, se refugia en el campo, donde se casa con un mulato que la somete a toda clase de orgías y vejámenes. Amores imposibles, anécdotas en las que el odio, la frustración y la abnegación subrayan las intenciones moralizantes de la escritora, son algunos de los recurrentes elementos que se advierten en la vasta producción de Acosta de Samper.

El panfleto: Vargas Vila

También las novelas de Vargas Vila son folletines, aunque con intenciones completamente opuestas a las esgrimidas por la autora de *Una mujer modelo*. Valga el ejemplo de *Flor de fango*, novela en la que su protagonista, Luisa, deambula con la frente en alto ante toda clase de infortunios y asechanzas. Desde la hacienda La Esperanza —el nombre ya es de por sí un comentario moral— se desplaza a un frío pueblo de la Sabana, siempre asediada por la lujuria de algún poderoso, como don Crisóstomo, obsceno y viejo, quien impide la realización afectiva de la heroína con su amado, en este caso Arturo. Pero más allá de las truculentas anécdotas de sus novelas —el cementerio, más que el lecho de amor, será el destino de la virginal Luisa—, de una prosodia vindicativa y pobre, de un repertorio de frases de albañal —«Vista por detrás, parecía un cura o un cerdo sentado», dice de una de sus protagonistas—, de un contexto invariablemente denostado por el panfletario como es el de la segunda mitad del siglo XIX,



José María Vargas Vila.
Fotografía de la Colección J.J. Herrera.
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

llama la atención la fidelidad de Vargas Vila a uno de los aspectos caros a los modernistas: el verbo sonoro y fluorescente, cargado de referencias culturales, en especial las de índole grecolatina. En medio de su anecdotario folletinesco, dioses y palabras extrañas, saqueadas de viejos diccionarios y alineadas junto a una buena dosis de neologismos casi siempre lacerantes, las novelas que aún hoy se pueden leer —*Aura o las violetas*, *Ibis* y *Flor de fango*— se aproximan al modernismo por el lado formal. Pero, ¿qué es al fin y al cabo Vargas Vila? Un ejemplo superlativo de la estética de la morbidez: una retórica *anti* —anti-Estado-Iglesia-valores convencionales—, refractaria a las convicciones establecidas y, por supuesto, al arte oficial, esto es, igualmente maniqueo y falso. Paradójicamente, Vargas Vila demuestra que si hay verdad en el arte ésta se encuentra en la neutralidad del punto de vista, en la ausencia de glosas, subrayados y acotaciones discursivas. De alguna manera y contra su experiencia, el autor era consciente de todo esto. En su *Diario*, en febrero de 1920 y en Barcelona, escribe: «La idea de que en el porvenir yo pueda ser juzgado como un literato me entristece. La literatura no fue para mí sino un vehículo de mis ideas, y fue en ese sentido que yo escribí novelas y juicios críticos y libros de estética pura. Yo no quiero ser desnudado de mis arreos de combatiente, ni aun en el fondo del sepulcro».

No literato sino combatiente. En efecto, si en algún anaquel hay que abrirle espacio a Vargas Vila es en el del breve género del aforismo cáustico. Toda su obra encierra una colección de perlas venenosas, dictadas por el odio y el resentimiento, aunque de sorprendente eficacia leídas fuera de contexto, es decir, aisladas y con pinzas. En cualquier caso, el panfleto adquiere en Vargas Vila dimensión excepcional merced a una peculiar técnica: cada adjetivo va escoltado por una referencia clásica y cada agravio encuentra su justificación en un precedente histórico. Así mismo, el autor permanentemente echa mano de airados juegos de antítesis, tanto conceptuales como personales, híbrido que le da brío al ataque. Cuando enfrenta «la mano colosal» de Napoleón con la «mano microscópica» de Rafael Núñez, lo que el autor busca es minusvalorar aún más a Núñez frente al «colosal» Napoleón. Algo similar sucede con el empleo de la anáfora —esa persistente y salmódica reiteración que cada vez golpea más— y el tono de diatriba que lleva cada una de las oraciones, cada palabra de letanía. Además, el recurrente empleo de citas culturales —autores, acontecimientos, héroes— busca crear en el lector —aunque aquí se impone el oído antes que el ojo— la sensación de que quien le habla es una autoridad que lo apabulla con los argumentos de su sabiduría.

La estructura capital del estilo de Vargas Vila aparece ya en sus primeras obras —incluso en "Camino de Sodoma", el artículo con el que en *La Actualidad* adquiere notoriedad pública al acusar a un sacerdote de prácticas homosexuales con sus alumnos—, aunque donde se manifiesta en toda su madurez es en *Pretéritas*



José María Vargas Vila con los poetas Rafael Maya y Gregorio Castañeda Aragón, en el Hotel Moderno de Barranquilla, 1924. Fotografía publicada por la revista "Cromos".

(1885-1887), textos motivados por los desmanes de la guerra de 1885, el fracaso de la revolución y el triunfo de la Regeneración. Esta experiencia, en particular el odio feroz contra Núñez y Miguel Antonio Caro, lo acompañará siempre y será determinante en su estilo no de «literato» sino de «combatiente». Cada nuevo libro de Vargas Vila sugiere, a partir de entonces, una antología impertinente de injurias que, leída lejos de las circunstancias que la inspiraron, no carece de interés. El autor ya ha encontrado su acento y en él afianza los altibajos de su prestigio. No hay que olvidar que Vargas Vila es el primer escritor de nuestra lengua que vive cómodamente de sus derechos de autor y



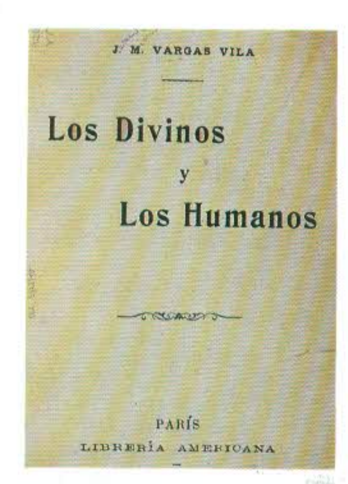
Casa natal de José María Vargas Vila, en la Carrera 2ª No. 12-14, barrio de La Candelaria, Bogotá.

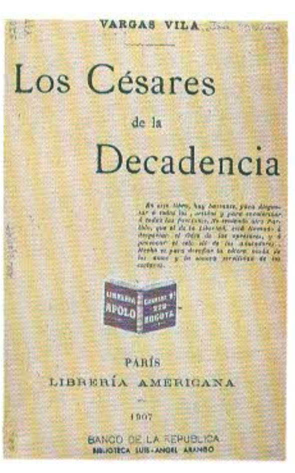
que, al margen de la ira de su escritura, trató y fue amigo de los más destacados escritores del modernismo. Se dice que en su juventud fue amigo de Silva —quien declaró contra él en el asunto ventilado por *La Actualidad*— y es evidente que apreciaba y admiraba a Rubén Darío, a quien sólo le reprochaba su «beodez». Admiró y quiso a José Martí y a Rufino Blanco Fombona, aunque despreció a Enrique Gómez Carrillo, a Leopoldo Lugones y a otros escritores, sobre todo españoles, con la misma rabia con que fustigó a sus enemigos políticos. De los afectos y odios de Vargas Vila da permanente cuenta su obra, por lo que cada uno de sus títulos nos ofrece una muestra de esa antología antes mencionada. En *Los providenciales o Los divinos y los humanos* (1892) ataca por igual a dictadores y caudillos, así como a algunos estadistas, pensadores y poetas. De Raimundo Andueza Palacio dice que es «un Vitelio de arrabal», un «jabalí ebrio», «un cerdo epiléptico»; Ulises Heureux es una «pantera negra» y la situación política de América Central se le antoja «un tumulto de bajalatos en orgasmo». Su máximo elogio lo pronuncia ante la tumba de un camarada entrañable y generaciones enteras de disidentes y rebeldes aprendieron el texto de memoria: se trata de su *Discurso ante la tumba de Diógenes Arrieta* (1897), cuya primera frase dice: «La grandeza de este muerto proscribe aquí la religión». En cualquier caso, y en el orden del dicterio memorable, tal vez la palma se la lleve su libro *Los césares de la decadencia* (1910), antisemblanzas de dictadores y políticos que le resultaban odiosos. Sobre Núñez dice que «pertenecía a la raza triste de los tiranos filósofos», que «era déspota por hastío» y que «frente al oro se conservó poeta», evidente concesión a la honestidad del enemigo. No escapan a su ira Miguel Antonio Caro ni Carlos Holguín. Del primero dijo que «no usó el poder sino para empequeñecerse»; que «hubo dos cosas inseparables en él: la tiranía y la gramática»; que «fue un sátiro de las rimas». De Holguín dijo: «A pesar de su alta corpulencia física, no tuvo bastante talla moral para llegar hasta este libro». De Manuel Antonio Sanclemente expresó: «Una cabeza así, tan incapaz de pensar, merecía bien la afrenta de reinar». Por su longeva edad dijo que «pertenece a la paleontología política» y que era «una especie de marsupial, traído del dintel de otras edades». De José Manuel Marroquín dijo que era «cacógrafo, ladrón y cobarde». En términos no más piadosos se refiere a Rafael Reyes y sus otros enemigos. A través de este libro, Vargas Vila traza la genealogía política de quienes gobernaron Colombia durante el modernismo. Llama la atención comprobar cómo el clima furibundo de la novela *Los parias* (1907), en especial los ataques contra Caro, hacen pensar en algunos fragmentos de *Pax*, novela coetánea. Caro es «un retórico vil, escapado de los tugurios de Bizancio», que reina en Colombia. «Aquel gramático pedante y nulo, ebrio de latín, ensayaba el manto de púrpura y la corona imperial, bajo aquel solio sombrío, de donde un tigre lírico acababa de desaparecer, arrebatado por la muerte». Uno de sus libros más populares fue su andanada antiyanqui *Ante los bárbaros* (1917), en el que recuerda la expoliación norteamericana en Haití, Filipinas, Cuba, Panamá y Nicaragua. Es curioso constatar que en este texto Vargas Vila se anticipa a lo que José Vasconcelos expondrá en torno a su *Raza cósmica*. Dice el colombiano: «No hay sino la raza —nuestra poderosa raza tropical—, hecha de todas las variedades humanas que han entrado en la formación de ella; de ahí nuestra asombrosa y oculta potencialidad orgánica para lo porvenir». A esto cabe añadir su obsesión por los valores latinos de nuestra cultura frente al pragmatismo «bárbaro» de los yanquis, comentario que ratifica lo que años atrás el uruguayo Rodó planteó en su libro *Ariel*. Varios libros se suceden apresuradamente en la producción de Vargas Vila, novelas, ensayos, trabajos para sus revistas —en especial *Némesis*—, y entre ellos destaca su bella semblanza de Rubén

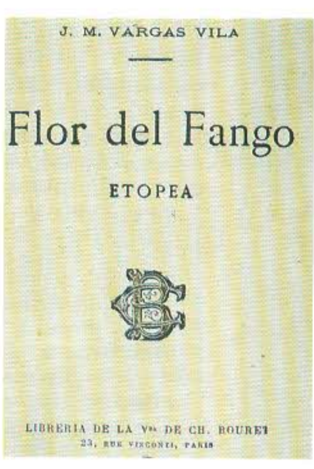
Flor de fango
José María Vargas Vila

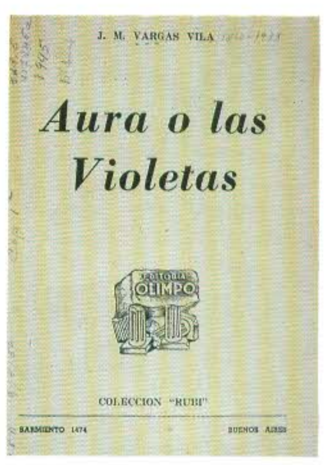
Novela naturalista y modernista a un tiempo, publicada en 1895, que intenta ser una exaltación de la pureza frente a la opresión de la maldad, encarnada por las clases sociales que Vargas Vila denostó constantemente: la burguesía y el clero. La protagonista es una maestra bogotana, Luisa García, a la que, recién graduada, nombran institutriz en la hacienda de una notable familia de vieja cepa aristocrática, formada por el matrimonio de un anciano, don Juan Crisóstomo de la Hoz, y doña Mercedes, de cincuenta años, sus dos hijos, Sofía y Arturo, y una sobrina, Matilde, quien a pesar de su temprana edad, ya está prometida a Arturo. No tardan en surgir los problemas: el anciano acosa enseguida a la joven maestra que se enamora a su vez del señorito Arturo, un niño que experimenta con ella los primeros fuegos del amor. Mientras Sofía se encariña con la maestra, Matilde intuye en Luisa una enemiga. La narración, épico-lírica, de Vargas Vila se demora en exquisiteces modernistas, pero a través de un diario escrito por Luisa nos enteramos de los ingenuos acercamientos de ésta y Arturo y del brutal asalto que una noche intenta don Crisóstomo en el cuarto de la institutriz. Para doña Mercedes, sólo hay una culpable: la muchacha, que defiende su pureza y a la vez ataca, denunciando la "mancha" en el pasado de la señora: Arturo no es hijo de don Crisóstomo sino de un desliz clerical de doña Mercedes. Expulsión y fuga serán la misma cosa al día siguiente: Luisa volverá con su madre a Bogotá para ser luego trasladada a un pueblo cercano a la hacienda de sus anteriores alumnos. Pero la saña de doña Mercedes la persigue: una carta anónima al cura del pueblo alentará a éste en sus deseos, y con la misiva que acusa a Luisa de desórdenes deshonestos en la mano intenta el chantaje. El acoso se produce en la iglesia: Luisa, refugiada en el campanario, logra salvarse tocando a rebato las campanas. Pero el cura se venga propalando las cartas entre los vecinos: la miserable casa en que Luisa vive con su madre es lapidada y ambas mujeres salvan la vida gracias a un joven que logra imponerse por la fuerza. El caso trasciende a la prensa en la versión del sacerdote de Serrezuela: Luisa se queda sin trabajo, y ve morir de tisis a su madre; Arturo, en quien ella confiaba, se casa con otra, guiado al "buen" camino por un sacerdote: sola, enferma y abandonada, en medio del repudio general, Luisa deshace la última trampa: es llevada sin conocimiento a un hospital atendido por monjas: pero no permitirá la escena "rosa" de la impúdica recogida por el manto de la religión y muerta en el seno de la Iglesia. En un momento de lucidez, y apenas sin fuerzas, escapa para ir a dejarse morir en la puerta del cementerio de los pobres. El estilo pintoresco de Vargas Vila, surtido de incrustaciones clásicas, helenizantes, mitológicas, de adjetivos pomposos y poéticos, de juegos rítmicos internos, tuvo en su época una prestancia que el tiempo ha ido mermando, hasta dejar su libro como un testimonio de época. Entre ellos, quizá sea *Flor de fango* el título que mejor pone de relieve su forma de escribir y su pensamiento.

MAURO ARMIÑO









Obras de José María Vargas Vila: "Los divinos y los humanos" y "Los césares de la decadencia" (París, Librería Americana, 1903, y 1907); "Flor de fango" (París, Viuda de Ch. Bouret, 1930); y "Aura o Las violetas" (Buenos Aires, Editorial Olimpo, 1945). Bibliotecas Luis Angel Arango y Nacional, Bogotá.

Darío, todavía hoy legible. En *Huerto agnóstico* oscila entre la modestia y la insolencia, sobre todo en lo que respecta a algunos escritores y a las mujeres. «Yo no sé por qué ciertos poetas no reservan la última cuerda de su lira para ahorcarse con ella»; «El orgullo de la mujer es de tal manera incomprensible, que cuando un hombre no la ama ella cree que ese hombre no ama a las mujeres»; «Me es indiferente que las mujeres entren o no entren en la política: desprecio a ésta demasiado para que pueda preocuparme el que un nuevo elemento de corrupción entre en ella». Algo de esto renace en su *Diario*, donde al hablar de la escritora Emilia Pardo Bazán, dice: «Toda mujer escritora es una mujer histérica y el histerismo de la Pardo Bazán era todo religiosidad». Pero otros escritores no escapan de su ira: Eugenio d'Ors le resulta pedante y trivial; José Ortega y Gasset es un «Einstein con boina»; Ramón Gómez de la Serna es «un hombre sandwich»; Enrique Gómez Carrillo es «un caniche de cupletera»; Pío Baroja «cree que el arte es una pianola y la toca con los pies». En todo caso, quien más merece sus dicterios es el poeta peruano José Santos Chocano, de quien dijo que «tiene la inmunidad del excremento». En este sentido es célebre otra sentencia de Vargas Vila contra Santos Chocano y que Jorge Luis Borges recogió en "Arte de injuriar" —en *Historia de la eternidad*— y que considera «el único roce de su autor con la literatura». El célebre agravio lo registró el poeta Rafael Maya en una entrevista que le hizo a Vargas Vila en Barranquilla, y que fue publicada el 27 de abril de 1924 en la revista *Cromos*: «No quisieron los dioses que este hombre deshonrara el cadalso, muriendo en él, y allí lo tienen ustedes vivo, después de haber fatigado la infamia». Lo curioso es que a continuación Vargas Vila la emprende contra la patria de Borges: «En cuestiones intelectuales no vale nada la Argentina. Es la pampa. El cielo le ha negado hasta una montaña, para que allí no tenga nadie idea de la grandeza».

CARLOS ARTURO TORRES

La Regeneración, la guerra de los Mil Días y la separación de Panamá son los tres acontecimientos que marcaron la vida de Carlos Arturo Torres. En otras palabras, vivió a fondo el período en el que habría de desarrollarse la estética modernista. Y, curiosamente, a pesar de sus amigos y colegas, poco tuvo que ver con esta tendencia cultural, salvo el tono y la visión de su ensayo *Idola fori*, próximo a las ideas arielistas de Rodó por el lado del positivismo. Participó en las tertulias de la Lira Nueva y en la antología homónima aparecieron poemas suyos. Amigo de Rivas Groot y Julio Flórez, sus inquietudes intelectuales lo llevaron desde muy temprano a familiarizarse con la obra de Herbert Spencer, de quien se proclamó discípulo y sobre quien escribió un texto convincente, y con la de Charles Darwin. Había nacido en Santa Rosa de Viterbo (Boyacá) en abril de 1867 y murió en Caracas (Venezuela) en julio de 1911. Contrario a la guerra, ejerció el periodismo a lo largo de su vida y también ejerció varios cargos públicos así como representaciones diplomáticas en Europa. La poesía de Torres es poco memorable, salvo "La abadía de Westminster", un poema de ideas en el que el yo lírico se asombra ante el monumento gótico que «*incólume, / venciendo del tiempo las injurias, / en páginas de piedra registra las centurias, / y en mármoles de tumbas a las edades traza / las glorias y los nombres excelsos de una raza*». El edificio es «*elación fervorosa del arte a lo infinito / ensueño adusto y triste que eternizó el granito*». La raza latina declina ante la sajona y el poeta *narra* las glorias del Imperio, sus genios literarios y científicos, en especial Isaac Newton y Charles Darwin. Celebra la grandeza británica



José María Vargas Vila.
Miniatura de Manuel José Paredes.
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

pero pide la libertad de Irlanda. Es un canto retórico, una traducción versificada en metro clásico de lo que la tradición, la historia y la literatura alojan bajo las bóvedas de la hermosa abadía. Más próximo a Gaspar Núñez de Arce que a los modernistas, cuya «exquisitez verbal» admiraba, el poeta le da conscientemente la espalda a la renovación formal a la que se enfrentaron sus contemporáneos.

Lope de Aguirre

Otra obra de creación que merece mayor estima crítica es su pieza dramática *Lope de Aguirre*, escrita cuando Torres tenía 24 años de edad. Dividida en tres actos y ambientada en las costas de Venezuela en 1562, *Lope de Aguirre* ofrece gratificantes sorpresas al lector o espectador de hoy. Una historia de amor, convincente y bien lograda, entre doña Juana, hija del tirano Aguirre, y el capitán Diego García de Paredes, hijo de una de las víctimas del marañón, surca el texto. También destaca la falacia y el hálito traidor de Pedro Alonso, una especie de Yago, el personaje shakesperiano, que, enamorado de doña Juana, enreda la trama. Y a propósito de Shakespeare, el propio Lope de Aguirre adquiere en la obra de Torres dimensión clásica, al extremo de que ha sido comparado con Ricardo III. Pero si algo sobresale en la etopeya de este personaje es el carácter libertario que con gran intuición Torres le atribuye al rebelarse contra Felipe II. El tirano hace explícita su rebelión: «*Este es el mundo: el éxito es el todo, / esta la ley inexorable ha sido: / si triunfa, gloria; si sucumbe, lodo; / ¡héroe, si es vencedor; vil, si es vencido!*». Ante los efectos de su traición sabe que la infamia cubrirá a toda su descendencia, así como su memoria. Esa es la suerte que espera a su hija Juana y de ahí el dramático desenlace de la obra. Al apostarlo todo por su causa, pronuncia su credo libertario:

Yo, el bárbaro, yo, el réprobo, librara
de reyes y de déspotas el mundo.
Doquiera vaya, mi presencia espanta:
¡omnipotente, inexorable, fuerte,
hollé el poder hispano con mi planta,
y a mi carro triunfal até a la Muerte!

Aunque lo más llamativo es su instinto premonitorio:

¿Qué importa que por hoy nos abominen,
si ya el lejano porvenir contemplo?
¡Después de los horrores y la guerra,
cuando ya las colonias libertemos,



Carlos Arturo Torres.
Colección fotográfica de J.J. Herrera, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

el reinado vendrá del hombre libre
y la inmensa ventura de los pueblos!

Hay lugar incluso para la paradoja, con gran ironía dramática. El traidor Aguirre lo es ante su rey por razones de Estado y monologa. Lo escucha Pedro Alonso, traidor por razones mezquinas, y la traición adquiere entonces, en la pluma de Torres, ribetes polisémicos de gran efecto. Lope insiste en su filosofía emancipadora:

¡Doquiera los mismos son
los reyes, grandes señores:
para extirpar los traidores
enaltecen la traición!
Al pueblo aherrojan y oprimen
como en estrecho ataúd,
y es para ellos virtud
lo que para el pueblo es crimen.

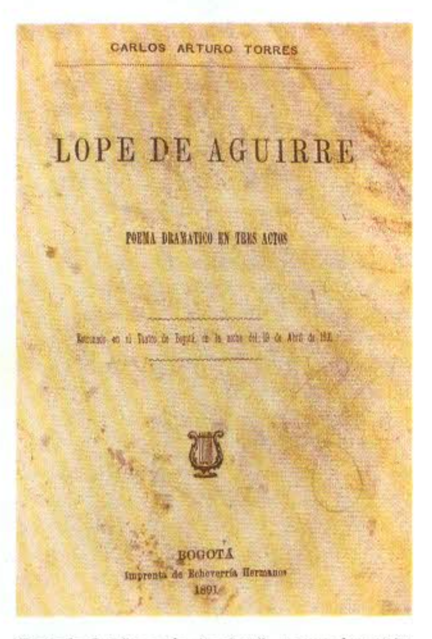
Y es entonces cuando el traidor Pedro Alonso musita tras el monólogo: «*Si todos te son tan fieles / como yo, pobre de ti*».

Otro gran logro en el clímax del drama lo da el hecho de que la esperada escena del enfrentamiento entre Lope y Diego —entre el asesino y el hijo de su víctima pero también entre el padre y el enamorado de su hija—, frente a la compungida Juana, se suspenda súbitamente para dar paso a la escena en que el traidor Pedro Alonso conspira con los hombres del tirano. Cuando en escenas posteriores aparece Lope, el lector y los espectadores se preguntan con razón qué ha ocurrido entre los tres personajes principales. Y sólo, al final de muchas cábalas, Lope cuenta lo sucedido: de por medio Juana, él fue incapaz de matar a Diego y éste se rehusó a matarlo, a pesar del odio que ambos han acumulado durante años. El *pathos* que ha incrementado el resentimiento y el afán de venganza aplaza su eclosión a nombre del amor. Y el amor es debilidad, punto flaco, lado sensible que un hombre tan recio como Lope no debe permitirse, y sin embargo transige ante este sentimiento. Lo mismo piensa Diego, tan compungido como el tirano, pero la anécdota se precipita a tenor de lo que las crónicas nos enseñan: Lope asesina a su hija, Diego ahorca al traidor Pedro Alonso y condena a Lope al cadalso. Antes había dicho: «*Hay reyes si hay quien doble la cabeza... / y habrá esclavos doquiera que haya miedo*».

Aparte de su gran valor histórico, la obra de Torres introduce, como ya se ha dicho, una interpretación diferente de la personalidad y gesta de Lope de Aguirre. Dramáticamente hablando, la acción está organizada de manera hábil y fluida, con el mérito de que los dos dramas que en la pieza se dan cita —el histórico y el sentimental— se encuentran y desarrollan en el contrapunto idóneo. La obra se representó en el Teatro Municipal de Bogotá en 1891, año de su publicación.

"La literatura de ideas"

El quehacer ensayístico de Torres ofrece motivos de consideración con-

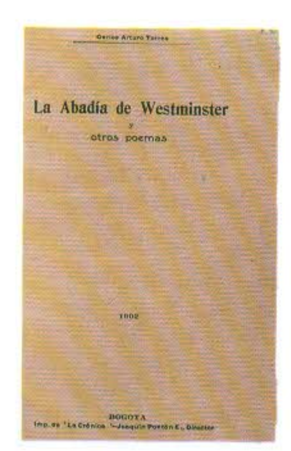

CARLOS ARTURO TORRES

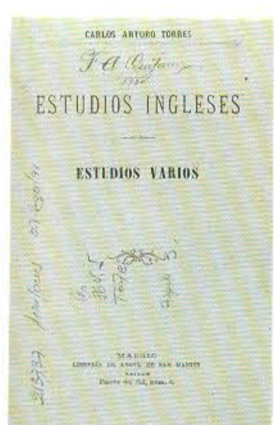
LOPE DE AGUIRRE

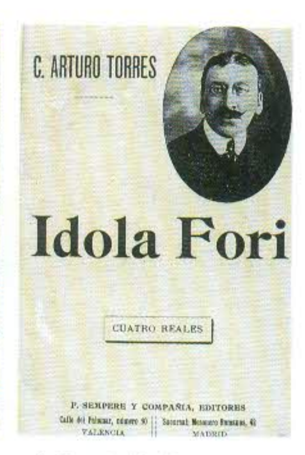
POEMA DRAMÁTICO EN TRES ACTOS

BOGOTÁ
Imprenta de Echeverría Hermanos
1891

Portada de "Lope de Aguirre", poema dramático de Carlos Arturo Torres. Bogotá, Imprenta de Echeverría Hermanos, 1891.
Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.







Obras de Carlos Arturo Torres: "La abadía de Westminster y otros poemas", (Bogotá, "La Crónica", 1902), "Estudios ingleses - Estudios varios" (Madrid, Angel de San Martín), "Idola fori" (Valencia, F. Sempere). Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

temporánea. Sus *Estudios ingleses-Estudios varios* (dos libros en uno, en realidad), *Idola fori* —inspirado en el *Novum Organum* de Francis Bacon— y, para efectos de la época que nos ocupa, su discurso "La literatura de ideas", pronunciado en julio de 1910 al ingresar a la Academia Colombiana, son piezas que incitan a la reflexión. Dejemos de lado su trabajo sobre Herbert Spencer, los textos que acompañan los poemas de Alfred de Vigny e incluso *Idola fori*, ensayo en el que la sociología y la pedagogía de los pueblos se dan la mano, y abordemos su visión sobre lo que debe ser la literatura. Cuando Torres habla de "literatura de ideas" no hace referencia a literatura de tesis ni docente sino a lo que llama «literatura de finalidad».

El ensayista añora la época en la que el poeta «dejaba la torre de marfil para convertirse en el evangelista de la justicia social" (René de Chateaubriand, Victor Hugo, Benjamin Constant, Alphonse de Lamartine). En algún momento, habla de «los días alcyónicos» de las ideas democráticas, expresión que remite literalmente a un bello texto de Pedro Henríquez Ureña, lo que de alguna manera señala la filiación entre gran parte de los maestros americanos de la época. A su juicio, «La literatura de ideas, sin restringir ni trazar lindes a la originalidad de los escritores, establece en definitiva, y fija para la historia, las corrientes generales del pensamiento en cada época». En consecuencia: a cada época, nuevo lenguaje. Y es entonces cuando hace aparición el filólogo: Torres reflexiona sobre la dificultad de ciertas palabras engendradas por la ciencia y el progreso —como "aviación" y "radiactividad"— para abrirse campo no sólo en el habla sino en la literatura y, lo que es más significativo, en los diccionarios. Esas palabras no sólo son necesarias, sino también el vehículo idóneo para expresar lo que con toda certeza quieren decir. El *neologismo*, pues, es el campo de fermentación y también de batalla en el que concurren por igual los escritores y las exigencias de la época, en este caso, la técnica y la ciencia. Y lo que Torres, ante sus colegas de la Academia, reconoce como difícil de admitir pese a la necesidad de hacerlo, resulta hoy algo más que natural: como si "aviación" y "radiactividad" fueran palabras que aparecieron desde siempre en los diccionarios. Y si eso pasa con el carácter novedoso de los descubrimientos científicos y realizaciones técnicas, que buscan nuevas palabras para expresar su sentido, también sucede en el campo de las ideas. Por ejemplo, la dificultad de admitir palabras como "impreciso" o "evanescencia" en épocas «en que predominaban el concepto de lo absoluto, las convicciones netas y formuladas como en un código, la inflexible precisión del criterio, la conciencia modelada en un patrón inmutable». El lenguaje, pues, no sólo es vehículo para expresar lo nuevo, sino también pretexto para subvertir el orden de los viejos sistemas. El lenguaje es vida permanente y conciencia alerta: el lenguaje es libertad.

El ensayista sugiere que la literatura de ideas debe fijar la estética de la realidad viviente, aunque los ejemplos de su discurso fallan: en efecto, ¿cómo admitir que el señor José Manuel Marroquín es en Colombia el ejemplo de esa "literatura de ideas"? ¿Y que Núñez de Arce y Manuel José Quintana lo sean en España? Más acertado se muestra en la literatura europea: Maurice Maeterlinck, Henrik Ibsen y Friedrich Nietzsche así lo demuestran. En uno de sus apartados más explícitos Torres dice: «El literato no debe ser solamente un cincelador exquisito del sagrado vaso de la forma, sino que debe acendrar en su mente el divino licor del pensamiento». ¿Cómo no pensar en los casi literales términos de Silva? En "Ars", un cuarto de siglo antes, el poeta bogotano había expresado la misma convicción: «*El verso es vaso santo, poned en él tan solo, / un pensamiento puro, / en cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes / como burbujas de oro de un viejo vino oscuro*». Todo es igual en ambos textos: la poesía es un vaso, cuyo contenido es el pensamiento que se equipara al «divino licor» y al «*vino oscuro*». El ensayista propone, a nombre de la "literatura de ideas", lo que el poeta propuso a nombre del modernismo. ¿Qué impidió entonces que Carlos Arturo Torres hiciera causa común con sus contemporáneos?

Sanín Cano: cosmopolitismo y reflexión

Más precisa es la visión que Baldomero Sanín Cano tiene sobre la literatura de la época y la actitud que ante ella tienen los escritores de su tiempo. Nació en Rionegro (Antioquia) en 1861 y murió en Bogotá en 1957: casi un siglo de vida le permitió contemplar y valorar el auge del modernismo y por lo menos tres generaciones más de literatos colombianos: Los Nuevos, Piedra y Cielo y Mito, grupo este último que reivindicó su obra y su legado. De su producción pueden destacarse títulos como *La civilización manual y otros ensayos* (1925), *Crítica y arte* (1932), *Letras colombianas* (1944), *De mi vida y otras vidas* (1949) y *El humanismo y el progreso del hombre* (1955). En cualquier caso, el autor que ahora nos interesa es el cultivado crítico que, sobre la marcha de los hechos y las ideas, supo reflexionar acerca de cuestiones que en su momento fueron polémicas y desataron actitudes intransigentes, como la universalidad y el cosmopolitismo frente al arte nacional y el casticismo.

En su ensayo titulado "De lo exótico" afirma que no hay una literatura inmune a lo extranjero: todas, de alguna manera, están «penetradas» por otras. Ya los poetas latinos del siglo de oro romano fueron acusados de «extranjerismo» porque «imitaban el arte heleno, lo calcaban tan humildemente, que reproducían con gracia infinita defectos, pequeñeces, exageraciones y todo». Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo supieron beber de los italianos y franceses y adaptar sus frases y giros a la lengua propia, con evidentes y fértiles resultados. La gran polémica finisecular en torno al "exotismo" hace exclamar al ensayista: «Hubiera vivido Cervantes en este final de siglo y ya verían ustedes que le habríamos hecho la lista de sus adquisiciones literarias e ideológicas de sabor extranjero». La ironía manifiesta el horror que el autor sentía contra el chauvinismo y el criollocentrismo. Al paso de lo que alegaba el catalán Antonio Rubió i Lluch, Sanín Cano defiende la universalidad en la cultura contra el "espíritu nacional" en el arte: «Las grandes apariciones literarias no fueron nunca fundamentalmente regionales». Los guardianes de lo local o lo nacional son mentes regresivas, intolerantes contra los valores universales: «El culto de sus propios ideales los tiene reducidos en el tiempo y en el espacio». El ensayista procede a desglosar la crítica contra los chauvinistas y fija dos clases de "exotismo": «... el exotismo de las formas, de los colores, de los ambientes maravillosos, de los paisajes inverosímiles. Hay además el exotismo de las ideas, el de los estados del alma, de los sentimientos inexplorados». Al primer orden pertenecen Victor Hugo y casi todos los románticos; al segundo, Pierre Loti. Y para que no queden dudas al respecto, pone un ejemplo elocuente: «Si a ti te dijeran que en ciudades, como Bogotá, aisladas materialmente del resto del mundo, hay colonias intelectuales donde es fomentado el espíritu moderno, no lo hallarías inverosímil; te parece necesario. No sería raro que en esas colonias hubiera individuos preocupados con los males del pueblo ruso o que se sintieran atraídos por la esfera moral hacia la cual gravita un novelista francés o tal pensador escandinavo». ¿No es esa Bogotá la que vivieron y padecieron Silva y Sanín Cano? ¿Esas «colonias» intelectuales no fueron las que, abiertas hacia el mundo, permitieron que en ciudades colombianas como en el

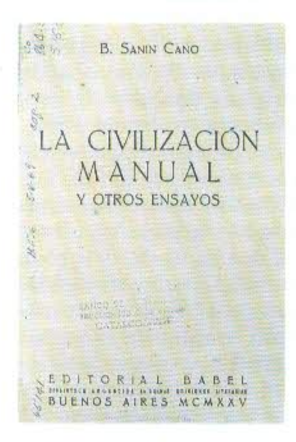


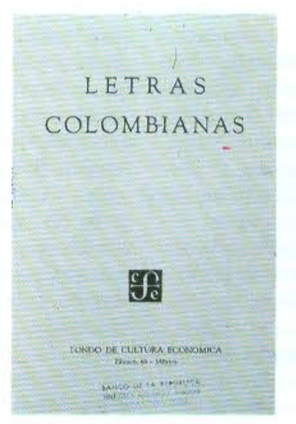
Baldomero Sanín Cano.
Fotografía de la Colección J.J. Herrera, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

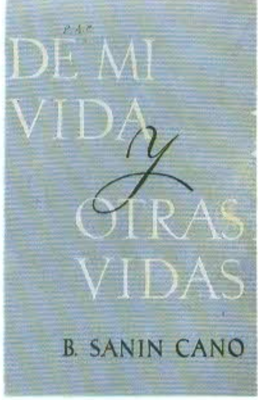
resto de América se fraguaran empresas de tan alta envergadura cultural, de sello universal, como el modernismo? En definitiva, «lo malo no es imitar autores extranjeros. Lo malo es calcar a oscuras; lo más reprobable es el escoger pobres modelos». La grandeza de Rubén Darío no es óbice para que Sanín Cano le prodigue un fuerte reproche, el de su «conformismo galo». No le recrimina su gusto por la literatura francesa sino su engolosinamiento con «las verduras inocentes de Catulle Mendès». Porque, «¿qué es Mendès en una literatura que produjo a Baudelaire?». ¿Qué se gana con calcar «la prosa subjetiva y repujada de Daudet» en detrimento de «la frase inesperadamente jugosa de Flaubert»? Lo exótico adquiere, pues, dos aspectos, dignos de ser vindicados: lo extranjero que resulta nutricio y lo remoto autóctono. Con esos dos elementos la literatura se enriquecerá sensiblemente, lejos de los prejuicios y los dogmatismos.

"Notas" sobre Silva

Especial interés tiene para las presentes consideraciones la relación de Sanín Cano con Silva. Con motivo de la publicación de los poemas de Silva en Barcelona, el ensayista comenta el prólogo que para tales efectos escribió Miguel de Unamuno y hace algunas aclaraciones que considera pertinentes. Lo curioso es que esas "Notas" cuasimarginales se convierten, merced a la lucidez de Sanín Cano, en un auténtico ensayo interpretativo. Unamuno no oculta su prejuicio ante «aquella etapa de la evolución por que iba pasando la poesía en América, y en que el autor del *Nocturno* dejó las huellas de su genio tan hondamente señaladas como las del que más influjo hubiera tenido en aquella suntuosa transformación»: el autor español se refiere, por supuesto, al modernismo. Pero la gran paradoja, según Sanín Cano, es que Unamuno era modernista a pesar suyo: «El mismo, sin saberlo, es un poeta modernista. Sus primeras armas en prosa y en verso, o lo primero de su pluma que en ambas disciplinas llegó a Bogotá en las páginas de la *Revista Nueva*, alimentaba, sin saciarlos, aquellos anhelos de renovación literaria característicos de la época». Las otras aclaraciones de Sanín Cano hacen referencia a la métrica del "Nocturno" y a las circunstancias en que se gestó ese poema,



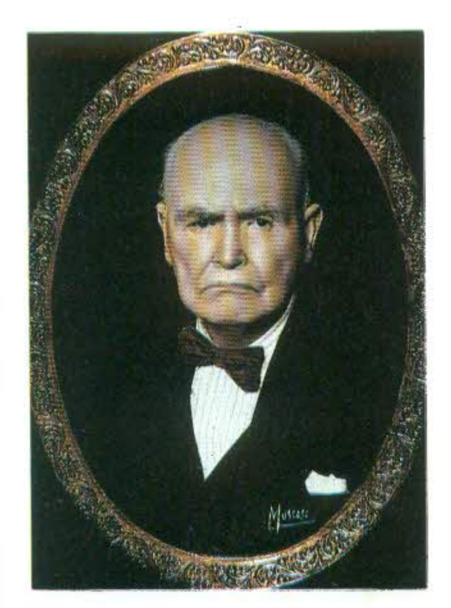




Obras de Baldomero Sanín Cano: "La civilización manual y otros ensayos" (Buenos Aires, Babel, 1925); "Letras colombianas" (México, Fondo de Cultura Económica, 1944); "De mi vida y otras vidas" (Bogotá, ABC, 1949). Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

que ha dado pie a tantas interpretaciones equívocas. También analiza el eneasílabo trabajado por Silva y demuestra que no se trata de un metro nuevo, como tan jubilosamente se ha querido afirmar, sino de una brillante adaptación. Habla también sobre las causas probables de la muerte del poeta y, por último, traza una semblanza del escritor y amigo.

Sin proponérselo, las siete glosas de Sanín Cano tejen un texto exegético y crítico valiosísimo a la hora de comprender la poética de Silva, un hermoso y certero ensayo sobre aspectos esenciales de la vida del poeta, elaborado por alguien que no sólo conoció íntimamente al autor sino por un autor solvente y calificado que sabía muy bien de lo que escribía. Esa proximidad, empero, no obstaculiza la visión objetiva que los lectores del futuro buscan en su testimonio sobre la vida y obra del autor de *Gotas amargas*. En definitiva, basta volver sobre esos siete breves textos humildemente titulados "Notas" para encontrar uno de los más luminosos y enriquecedores comentarios sobre un poeta al que sus contemporáneos sumieron en la ambigüedad cuando no en la indiferencia. Nada se le escapa a Sanín Cano: la infancia de Silva, el medio hostil o capcioso en el que creció, su forma de acceder a la cultura que le interesaba —como cuando quiere conocer a fondo lo que significa la palabra "hedonismo"—, la honradez del intelectual frente a la farsa del medio, su drama familiar y financiero, sus lecturas —en las que brillan magistrales intuiciones, como la de Nietzsche—, el temor a la locura y la *utilización* literaria, no existencial, del fantasma de la insania mental, las circunstancias de su muerte y sus inquietudes postreras, como Leonardo da Vinci. Como un hábil detective, Sanín Cano desmonta la conseja de que a Silva *lo mató* D'Annunzio, cuyo *Triunfo de la muerte* estaba en la cabecera de su cama al morir. También había un ejemplar de la revista trilingüe *Cosmópolis* y *Trois stations de psychothérapie*, de Maurice Barrès: en los tres textos hay un tema común, un hilo que los identifica: Leonardo da Vinci. Esa es la función del crítico: despejar incógnitas, buscar coincidencias y resolverlas en una interpretación plausible y verosímil; rechazar,



Baldomero Sanín Cano.
Miniatura de Víctor Moscoso,
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

en fin, las cábalas tremendistas. El propio Sanín Cano advierte que él mismo le prestó a Silva, quince días antes de su muerte, el libro de Barrès y la revista *Cosmópolis*, con la explicación de que le interesaba recabar información sobre Da Vinci y el hombre del Renacimiento, lo que explica también la presencia del libro de D'Annunzio. Tampoco eran ajenos al interés del escritor las sugerencias y datos que tales textos le ofrecerían a la hora de conformar la etopeya del héroe de la novela en la que tan febrilmente estaba sumido y que, en un ejemplo de disciplina extraordinaria, reescribió tras el naufragio del *Amèrique*, donde perdió todos sus papeles. Esa novela era *De sobremesa*, prosa fundacional del modernismo.

En su libro *De mi vida y otras vidas*, Sanín Cano abunda en el tema anteriormente expuesto. Esta evocación es más minuciosa y se remonta, prolijamente, al encuentro con el poeta, en 1886, en casa de Antonio José Restrepo. Silva acababa de llegar de Europa y tenía 21 años; Sanín Cano contaba 25. Gustos y lecturas comunes unieron a los dos escritores y ambos se dedicaron a «discutir temas de literatura y de arte, o a hablar de las costumbres y tipos sociales de la ciudad capital». Se da incluso una especie de magisterio al revés: «Por él conocí la literatura francesa del momento", dice Sanín Cano. «Puso a mi disposición su biblioteca y me hizo leer muchos de sus libros, para tener con quién comentarlos sin afectación de sabiduría. Encontró en mí un terreno erial propicio al cultivo en que estaba empeñado él mismo. Por él conocí a Flaubert». También fue Silva quien puso en conocimiento de Sanín Cano los primeros aforismos de Nietzsche, publicados en la *Revue Blanche*, de París. Ambos buscaron con afán «las obras del inmisericorde»: en francés no habían sido traducidas aún pero Sanín Cano las consiguió en alemán. «Me sorprendió que en adelante, sin conocer de Nietzsche más que esas lecturas fragmentarias, hiciera sobre la obra general del solitario pensador observaciones profundas y sobre todo acertadísimas». Como lo había dicho el propio Sanín Cano, en una apartada ciudad como Bogotá había «colonias» intelectuales donde se fomentaba el espíritu moderno. El y Silva fueron la prueba más alta y fehaciente de ello.

Bibliografía

ACOSTA DE SAMPER, SOLEDAD. *Una nueva lectura*. Bogotá, Fondo Cultura Cafetero, 1988.

CAMACHO GUIZADO, EDUARDO. "Estética del modernismo en Colombia". En: *Manual de literatura colombiana*, Vol. I. Bogotá, Procultura-Planeta, 1988.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL. *Modernismo*. Barcelona, Montesinos, 1983.

MARROQUÍN, LORENZO y JOSÉ MARÍA RIVAS GROOT. *Pax*. Bogotá, Oveja Negra, 1986.

MAYA RAFAEL. *Los orígenes del modernismo en Colombia*. Bogotá, Biblioteca de Autores Contemporáneos, 1961.

SANÍN CANO, BALDOMERO. *Escritos*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN. *Obras completas*. Edición de Alberto Miramón y Camilo de Brigard Silva. Bogotá, Banco de la República, 1965.

SOTO BORDA, CLÍMACO. *Diana cazadora*. Biblioteca de Bogotá. Bogotá, Villegas Editores, 1988.

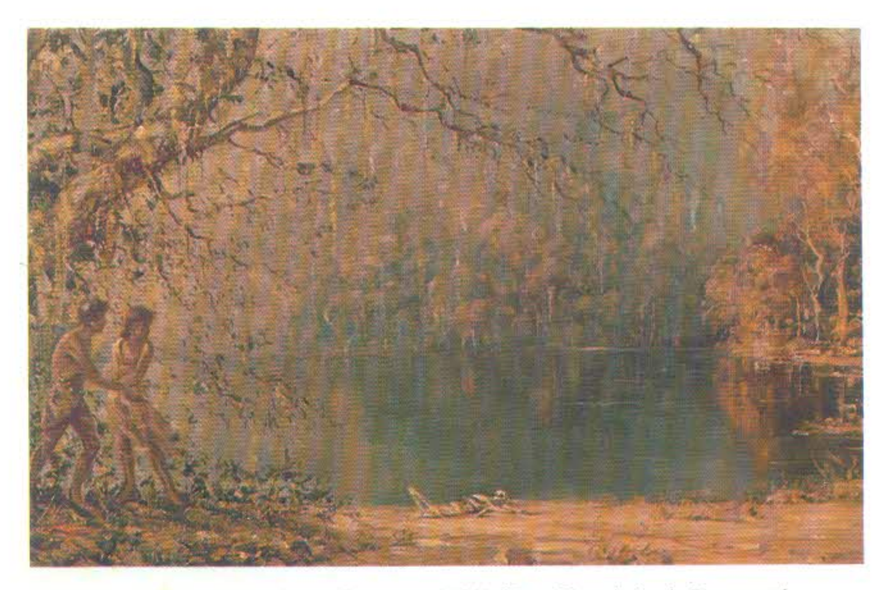
VARGAS VILA, JOSÉ MARÍA. *Sufragio. Selección. Epitafio*. Bogotá, Banco Popular, 1984.

VARGAS VILA, JOSÉ MARÍA. *Diario secreto*. Bogotá, Arango Editores y El Ancora Editores, 1989.

José Eustasio Rivera, poeta y novelista

Luis Carlos Herrera, S.J.

El 1º de diciembre de 1928 moría José Eustasio Rivera en Nueva York. De él sabemos por la historia que nació en Neiva el 19 de febrero de 1888 y publicó su obra lírica, *Tierra de promisión*, en 1921, y su novela *La vorágine* en 1924.



La vorágine. Oleo de Ricardo Gómez Campuzano, 1965 (65 × 90 cm.). Fondo Documental, Casa Museo Gómez Campuzano, Bogotá.

Rivera, poeta

El soneto riveriano

José Eustasio Rivera encabeza la lista de los mejores sonetistas colombianos. El soneto "Los potros", de impecable factura técnica, fue seleccionado por un jurado internacional como el mejor soneto colombiano. José Eustasio se destaca, pues, como el artífice inigualable del soneto.

Es indudable que los valores estructurales son de más fácil captación: la técnica de construcción, la sonoridad idiomática, la armonía imitativa, el calificativo exacto, son valores apreciables, pero hay algo más allá de la técnica.

Rivera mismo, en casi todos sus sonetos, fuera de su perfección formal, manifiesta sus valores totales como artista y como hombre. Sus valores pictóricos y escultóricos son superados por la dinámica del espíritu y la fusión de su yo-persona con el paisaje en unidad expresiva. Hay que decir que sólo la nota humana constituye el lirismo y hace imperecedera la obra artística.

No hay que olvidar que el soneto pertenece al género lírico y ponderar sólo los valores técnicos nos llevaría a un error. La actitud interiorizante es la razón profunda de lo lírico, es lo esencial. Los pasos de interiorización del objeto desde los sentidos hasta el ser del artista, marcan los grados de intensidad lírica.

Con mucha frecuencia vemos a Rivera vertido hacia el fenómeno natural. Goza del espectáculo externo y lo interpreta a su modo. En esto consiste el acto creativo. Sin llegar a fundirse se identifica con el objeto, pero la descripción interpretativa no anula la distancia entre el objeto y el poeta. Tal sucede con "Los potros", quizás la más perfecta factura descriptiva de un fenómeno externo.

Hay un avance en algunos sonetos donde el poeta entrega el fenómeno dentro de las categorías de lo humano, casi de relaciones interpersonales: interpela al cosmos en forma dramática.

El momento más lírico se produce cuando el poeta, enriquecido en su mundo interior, funde su ser con el objeto, se identifica con él y lo expresa en vibración única. Hay una fuerza interiorizante que lo impele a entrar en el ámbito de lo lírico. Llega hasta su tragedia humana en la tristeza vespertina. Creo que esto se realiza en el soneto "Mientras las palmas tiemblan". Allí la vida flota sobre la poesía, lo humano se hace perdurable precisamente porque es irrepetible, es decir, se ha puesto lo individual en la obra de arte que le da la tensión dramática de la entrega total. Y no se crea que estos valores más íntimos nos apartan de la obra por acercarnos al hombre: todo lo contrario, nos dan una visión más objetiva de sus intrínsecos resplandores. Siempre la obra artística es eco de la vida.

El acto creativo es misterioso y no podemos acercarnos a él sin defraudarlo. Quizás nuestro esfuerzo por acercarnos a él nos dé la clave de la creación. Quienes leen el verso impecable de Rivera, no sospechan el esfuerzo creador desde la concepción del tema hasta la realización de cada cuadro. ¿Cuántas veces contempló la escena de los potros? ¿Cómo impresionó agradablemente la vista y el oído el trote acompasado del grupo cerril? Su retina fidelísima copió los cuellos enarcados y las crines revueltas. La escena quedó grabada con relieve perfecto, con fondo sonoro, con dramatismo y pujante vitalidad. La veloz carrera sobre la pampa intérmina y bajo el sol, no tendrá más apta expresión ni final más dramático, sorpresivo e insuperable: encontró la forma adecuada y perfecta. "Los potros" se ha calificado como friso en relieve pentélico de las fiestas panatenaicas. Pasma la sumisión de la palabra a la voluntad perfeccionista del autor, la sonoridad estereofónica, la línea y el relieve objetivo. No sabemos el tiempo que empleó la inmensa rotativa de su espíritu en ordenar imágenes y unificar impresiones, hasta que el relámpago de la inspiración encontró cauce, la inteligencia halló lo peculiar, dinámico y sonoro. Y las sílabas tamborilean aún en el oído como los cascos sobre la pampa. He aquí el soneto completo:



José Eustasio Rivera.
Fotografía publicada por "El Gráfico", marzo de 1917.

Atropellados, por la pampa suelta,
los raudos potros en febril disputa,
hacen silbar sobre la sorda ruta
los huracanes de su crin revuelta.

Atrás dejando la llanura envuelta
en polvo, alargan la cerviz enjuta
y a su carrera retumbante y bruta,
cimbran los pindos y la palma esbelta.

Ya cuando cruzan el austral peñasco,
vibra un relincho por las altas rocas:
entonces paran el triunfante casco;

resoplan roncos ante el sol violento,
y alzando en grupo las cabezas locas
oyen llegar el rezagado viento.

Tierra de promisión

La obra lírica de Rivera, además de sus poesías juveniles, se plasmó en 55 sonetos repartidos en un "Prólogo" y tres partes: I. La selva: 18 sonetos; II. La montaña: 10 sonetos; y III. La llanura: 26 sonetos.

En total, los versos de *Tierra de promisión* suman 770, de los cuales 336 son endecasílabos y 434 alejandrinos. De las 5324 palabras empleadas por el autor, encontramos 1547 entre sustantivos, verbos y adjetivos, sin tener en cuenta la repetición de algunos de ellos (el que más: 23 veces). Sustantivos: 694; verbos: 452; y adjetivos: 410, que equivalen al 45, 29 y 26%, respectivamente.

El sustantivo es el más rico y abundante en el vocabulario riveriano. Tres van a la cabeza como *palabras-tema* en orden de absoluta frecuencia: sol, noche y monte. Luego viene el verbo ver; siguen dos sustantivos: ojo y sombra; otro verbo: ir; dos sustantivos más: agua y viento; y sólo en décimo lugar, el primer adjetivo: lejano, repetido una docena de veces. Mientras son trece los sustantivos repetidos más de diez veces, son dos los verbos, y sólo un adjetivo.

Hay algo notable en el uso del verbo: en los 452 verbos, de las 729 formas verbales empleadas, solamente encontraremos 14 de pasado y 5 de futuro. Rivera es poeta del presente.

Personalidad lírica de Rivera

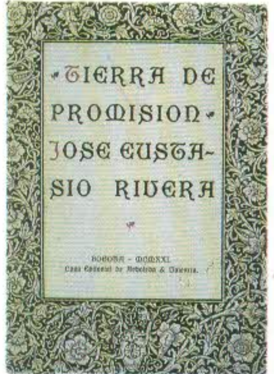
¿Qué es la personalidad? Problema difícil que, en gracia de la claridad, simplificaremos en sus líneas esenciales: la personalidad hunde sus raíces en la herencia y se enriquece en el ambiente donde se desenvuelve: es el yo recibido, que en la iniciación de su desarrollo inconsciente identifican algunos psicólogos con el temperamento. En el proceso evolutivo, el niño se pone en contacto inmediato con el mundo que lo rodea y, junto con el desarrollo fisiológico, el yo se enriquece y apropia del mundo exterior a través de los sentidos, como se muestra en estos versos entresacados del poema "Gloria": *«Yo dejo en mi cerebro detenido / lo que he visto una vez»; «Yo llevo el cielo en mí...»; «cuando quiero la noche, la imagino»; «Yo llevo la cascada que en oscura / selva se rompe»; «y he amoldado a mi cráneo la llanura / y se ha encerrado en él la cordillera».*

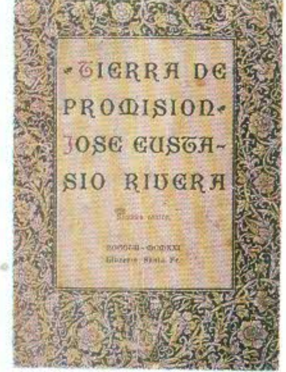
Esa expansión es creadora de mundos interiores, de modos de proceder, de perfeccionamientos de instintos y de formación de hábitos que constituyen el carácter, y es elemento básico en la formación de la personalidad. Antes de la edad de la conciencia hay un predominio de impresiones subconscientes, que influyen en modos de ser, de sentir, de pensar y de reaccionar y tienen mucha importancia en toda honda manifestación humana. Cuando el hombre unifica conscientemente sus valores bajo el imperio de la voluntad en prosecución de un ideal previamente conocido, va realizando en sí ese complejo yo que entendemos por personalidad capaz de elegir y de crear con plena responsabilidad. La personalidad es, pues, el temperamento y el carácter en riqueza expansiva e integración, lanzados hacia un propósito libremente perseguido.

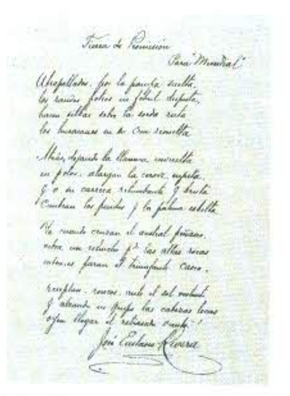
El poeta se entrega en el acto creativo, manifiesta su personalidad en la obra literaria y le da su sello inconfundible. Trasciende el contenido objetivo de la obra poética. La obra se convierte en portadora de datos indicadores de la personalidad del autor. En toda obra literaria se pueden distinguir, es verdad, las fuentes, lo que se debe al género, a la época y al objeto, y lo que es expresión de su ser, de su inquietud y de sus ideas originales. Lo que dice voluntariamente y lo que se le escapa subconscientemente a impulsos de la inspiración. Los rasgos que trascienden toda la obra y los que se manifiestan esporádicamente. La metáfora, por ejemplo, de que está transida toda la obra riveriana en prosa y verso y que conserva siempre su característica personal, tipifica y expresa su personalidad inconfundible.

Soy un grávido río

El hecho de percibir, sentir, tender hacia, manifiesta a alguien que perci-






Tierra de Promisión
Para "Mundial"
José Eustasio Rivera

Portadas de la primera y segunda edición de "Tierra de promisión", de José Eustasio Rivera (Bogotá, Arboleda y Valencia y Editorial Cromos, 1921) y manuscrito autógrafo del soneto "Los potros", del mismo libro, dedicado por el autor a "Mundial" de Lima.



José Eustasio Rivera.
Caricatura de Ricardo Rendón.

be, que siente y que entiende, y algo que es percibido, que se siente y hacia lo cual se tiende. Ese alguien abierto al objeto, esa unidad completa y múltiple a la vez, que los psicólogos de hoy llaman personalidad, es la que deseamos sorprender reflejada en la obra riveriana. Intento difícil, imposible quizás, pero que nos coloca en el centro mismo de la angustia humana y del drama íntimo de José Eustasio.

Lo primero que Rivera intenta en el "Prólogo" de su obra es una definición de su personalidad en perpetua fluencia y de su destino como poeta. Su ser en permanente movimiento está destinado a reflejar el mundo en torno: «*Soy un grávido río y a la luz meridiana / ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje*». El poeta se enriquece apropiándose lo que refleja: «*y en el hondo murmullo de mi audaz oleaje / se oye la voz solemne de la selva lejana*». Rivera, en su grandiosa aventura de rodar consciente e inconscientemente hacia el absoluto, recoge las huellas de Dios en la creación. Sobre sus aguas «*flota el sol*», «*vuela el águila*», símbolos del ideal inalcanzable y de su espíritu ansioso de vuelo e inspiración.

Hay una lucha entre la luz y las sombras, entre la transparencia y la turbidez, entre su rodar a nivel de tierra y sus ansias de elevación: lucha, esencia de la vida. Llegar a ser, encontrar su destino es la fuerza impulsora en continuo correr: «*Turbio de pesadumbre, y anchuroso y profundo, / al pasar ante el monte que en las nubes descuella / con mi trueno espumante sus contornos inundo*» ("Prólogo"). Su universo interior, consciente de su capacidad de aprisionar el mundo, busca otros seres que se confundirán con él, como otros yo. Es el amor abierto, es la expansión dinámica de su ser espiritual que pugna por comunicarse y hallar correspondencia. «*Mi espíritu con toda la inmensidad confina*», dice (III, 1). Y busca y espera: «*purifico mis aguas esperando una estrella / que vendrá de los cielos a bogar en mis ondas*» ("Prólogo").

Su personalidad será el principio de unificación, desde dentro de toda tendencia y actividad. Será fuente de unidad dinámica en las secretas profundidades de su estructura ontológica.

El verbo no solamente nos descubre su preocupación temporal; nos entrega muchas notas relevantes de su personalidad, nos traza su perfil psicológico. Hallamos, en el estudio de las *palabras-tema*, que el poeta como hombre es un *ser* en continuo movimiento: *ir*, en continua contemplación; *ver*, en vibración de simpatía con el paisaje: *sentir*.

La interiorización de ese mundo exterior es la raíz de su hondura lírica; y la clave de su creación poética es su identificación con la tierra que canta y con el dolor de la naturaleza; su destino: sufrir con la natura. Se apesadumbra con los murientes horizontes, le contagia sus viejas pesadumbres al llano. Hay simpatía entre la luz, su ser y los campos; la brisa, el sol y las palmeras. Entre las aves, su alma y el paisaje.

Soy un hijo del monte

En el soneto 14 intenta el poeta una nueva definición propia que manifiesta sus relaciones con la naturaleza: «*Soy un hijo del monte*», dice, y nos pinta su actitud de innata curiosidad y búsqueda, su ingenua alegría ante las sorpresas que el monte le depara: «*... Por su sitio más fresco / busco, siempre cantando, la sonora colmena*». Es la impresión gozosa que le causa el contacto directo; silencio, sonoridad, placer de los panales silvestres, del baño y del sol. En una palabra, su apego filial a la tierra entrañable.

De la relación física pasa el poeta a la impresión espiritual que este contacto produce dentro de sí. La apertura de su espíritu encuentra simpatías que lo ligan apasionadamente a la naturaleza: «*cuando a solas mi pensar reconcentro*», surge una sugerencia y el espíritu del poeta halla un sustantivo del amor soñado: «*Inspirado en un sueño de ternuras lejanas, / acaricio las flores, me corono de lianas, / y los troncos abrazo con profunda emoción*». Y como concreción de este vaivén objetivo-subjetivo de sentimientos, espíritu y









"Atropellados" ("Los potros"), "Soy un grávido río", "Soy un hijo del monte" y "Cuando ya su piragua", ilustraciones de Sergio Trujillo Magnenat para los sonetos de "Tierra de promisión". Bogotá, Imprenta Nacional, 1955. Biblioteca Nacional, Bogotá.

paisaje se prestan imágenes y en los caminos de interiorización el poeta encuentra dentro de sí el amor en promesa como «*retoño florido de una dulce ilusión*» (I, 14).

En la segunda y tercera partes, el verbo ser nos da la relación de la personalidad con su destino, sus ideales y sus desilusiones: «... *una recóndita nostalgia me consterna / al ver que ese infinito que en mis pupilas cabe / es insondable al vuelo de mi ambición eterna*» (II, 10); la gentil calentana «*Es más clara que el agua, más sutil que la brisa*» (III, 13); y en el clímax del drama, al definir su destino, dice: «*Mi alma, nube de ocaso, deja lo que perdura; / y como es mi destino sufrir con la Natura, / se apagan los crepúsculos entre mi corazón*» (III, 25).

Mi ser, que es una luz, se apesadumbra

Pudiéramos decir que Rivera es el poeta de la luz y como es natural se identifica con ella. Al llegar la sombra y al borrarse el crepúsculo, viene a la mente del poeta la idea de muerte: «*Algo se muere entre la fronda opaca*»; y en medio del dolor universal «*gime el paujil...*» «... *ante el dolor de la penumbra*» y «... *con los murientes horizontes, / me voy desvaneciendo, me evaporo...*». Queda en el contexto fuertemente subrayada una simpatía honda del poeta y la naturaleza. Simpatía, en el sentido más auténtico de la palabra, significa sentir juntamente con..., padecer juntamente con..., que es la clave que el poeta nos ha dado de su propio destino como artista. Es un contagio por simpatía de un dolor que lleva presagios de muerte: «*Ya cuando acaba de morir la lumbre, / siente el ganado ignota pesadumbre*» (III, 24); o las vacas que «...*en la hora del dolor vespertino, / cuando en todas las playas el silencio se aumenta, / ven, mugiendo, que flota como triste presagio / un fulgor moribundo sobre el agua sangrienta*» (III, 22).

Sello de correos en homenaje a José Eustasio Rivera, con el monumento a la Gaitana, de Rodrigo Arenas Betancourt, en Neiva (1974).

Se siente la vibración del poeta con idéntica intensidad y con igual frecuencia que el paisaje. Y esto se realiza en presencia de la tarde, al acercarse el momento en que la luz se apaga, en que se muere la lumbre: «*Cuando apagan los vientos su arrebol de verano / desfallece mi alma, con la luz vespertina*» (III, 4). Entonces el espíritu apesadumbrado, desvanecido, evaporado, se ha transformado en luz y «... *vaga por los montes / como una gran luciérnaga de oro*».

El yo, enriquecido con la belleza y el amor que la naturaleza le inspira, arde en deseos de hacer algo grande, digno del objeto de su inspiración. Es su ideal: con esto alcanzará la fama que ardientemente buscó desde su juventud. Era consciente de «lo que soy y lo que puedo ser». Así lo manifiesta a Rafael Puyo, gobernador del Huila, cuando le agradece, en una carta del 21 de agosto de 1907, sus gestiones. Además expresa sus deseos de «cultivar las Bellas Letras» y de «coronar la altura». Más tarde, dice en otra carta a Matías Silva: «Ojalá pueda subir hasta las cimas que tu cariño me señala». Lo mismo se nota en la carta a Miguel de Unamuno.

El ideal, pues, unificó sus valores y orientó definitivamente su vida al «más bello de los sacerdocios», según sus propias palabras. Nunca dudó con respecto a su vocación literaria y artística. Soñó con la fama y la gloria y puso a producir sus talentos con todas las fuerzas de su ser y en persecución de esta anhelada meta.

Se confunde con las aguas del río, se desliza en medio del paisaje, se identifica con los seres de la creación y el sol brilla ante sus ojos con la promesa del día. El monte lo invita al vuelo. Quizás su evasión hacia lo inmenso, lo eterno y lo infinito no aquieta sus anhelos en sus tangibles intentos de felicidad. La presencia misteriosa de la mujer asedió su espíritu. El ideal de un amor puro que no podía captar en el placer momentáneo, fijó la imagen soñadora en la figura de la mujer huilense, «vibradora», «clara» y «sutil». Así apareció como una diosa en medio del paraíso regional.

Gloria y amor permanecieron alejados en su vida, su vuelo siempre pasó bajo el ideal, como el vuelo del cóndor bajo el sol. Consideró la vida corta como el día que pasa y la tarde que lo conmovió hasta las lágrimas, no como un recurso romántico, sino como real encarnación del fracaso de sus ambiciones, imagen de la muerte de sus ideales. Su sueño estuvo siempre amenazado por los límites angustiosos de las sombras: «me borrará la noche...», «sólo me queda tiempo para bajar hacia la sombra...».



José Eustasio Rivera. Ultima fotografía tomada al escritor, Nueva York, 1928.

Rivera, novelista

Los años de madurez hicieron de Rivera un novelista de los más extraordinarios del continente. Superada su fase estética, incorpora su vida, nos deja su presencia en cada obra, su lucha por el ideal, su concepto heroico de la vida, su pasión por Colombia.

En este sentido, a José Eustasio Rivera sólo ahora lo empezamos a comprender. Su novela hace referencia a una época vivida por el autor, pero se proyecta a nuestro tiempo y toma validez universal en las pasiones turbulentas de nuestros días: corrupción, violencia, afán de lucro, odio, amor y muerte. Es *La voragine*, es decir, el remolino de pasiones que esclaviza a capataces y caucheros. Es la selva lujuriante que engulle la dignidad y la virtud. El dinero como única razón de vivir: como patrón único, causa de violencia y de muerte. Es el odio que lleva al hombre a no comprender ni comprenderse. Sólo el amor se salva. Clemente Silva sobrevive purificado. El infierno verde se transforma en crisol de purificación y

entre el amor y la muerte se debaten con angustia los personajes.

En *La vorágine*, la prosa realiza el milagro de crear mundos imaginarios. En sus páginas alientan personajes que dramatizan nuestra índole y dan mensajes de honda validez.

LA VORÁGINE

La vorágine es una de las primeras novelas americanistas del continente tanto por el tiempo en que fue escrita, como por sus valores narrativos.

José Eustasio Rivera se manifestó como pintor del llano y de la selva: el ímpetu poético se desbordó en su prosa como un río sonoro. La crítica colombiana se detuvo más en el sonido que en la originalidad de sus contenidos. Pero no es la pintura o el relato lo que vale primordialmente en la novela; es su dramatismo, la profundidad del sondeo sicológico, la estructura, el símbolo y el diálogo y, sobre todo, su fuerza expresiva. Rivera es un creador de caracteres dramáticos, de personajes en conflicto, de tensas pasiones distendidas entre el amor y la muerte como temática obsesionante.

Su novela se realiza al crear un mundo voraginoso y significativo —su mundo imaginario— cargado de fantasía y maravilla y arraigado en la geografía y en los hechos históricos. No encontramos dentro de su mundo fisura entre la realidad que sirve de textura a la narración y el mundo creado de nuevo: allí están los llanos y su belleza, su inmensidad, sus hombres. La selva trágica y los ríos atormentados. Muchos de sus personajes y su problema central son históricos. Y aunque ningún arte puede ser sólo descriptivo de la realidad exterior, del escenario, por grandioso que sea, Rivera encontró nuevas dimensiones de esa realidad donde se mueven sus personajes, y esto constituye su mundo narrativo que estructura el ámbito de la novela.

La estructura narrativa

¿Cuál es la actitud narrativa del autor? *La vorágine* fue un imperativo de la selva que se impuso como vivencia del autor. Su primer problema —el modo de narrarlo— fue resuelto de modo peculiar. Rivera es un narrador que participa de la actitud del rapsoda como poeta, y del escritor actual como cronista.

El espacio es un mundo estructurado por el llano que personifica la belleza y la liberación, desde donde parte la inspiración; la selva que eleva la lucha del hombre a epopeya, y los ríos que precipitan su corriente con violencia trágica hacia la muerte, son los símbolos de la vida en América, atormentada y oprimida, que purifica en el dolor el corazón humano y hunde en la esclavitud a muchos, en la vorágine de los círculos del infierno verde.



La vorágine. Oleo de Ricardo Gómez Campuzano, 1965 (90 × 65 cm.). Fondo Documental, Casa Museo Gómez Campuzano, Bogotá.

José Eustasio Rivera hace de su obra un grito patriótico de denuncia. ¿Cómo pudo comunicar ese mundo interior bullente y caótico a los lectores? La primera experiencia está contada por el poeta-protagonista, impactado por el contacto con los llanos. Manifiesta su sensibilidad exacerbada y multiforme que se podría identificar con las circunstancias del autor.

La dimensión mítica nos la transmite Helí Mesa cuando se refiere al embrujo legendario de la indiecita Mapiripana. La parte épico-histórica nos la narra Clemente Silva, quien lleva hondamente grabado en su carne y en su espíritu el tatuaje de la explotación y el sufrimiento. La dimensión patriótica se manifiesta, por ejemplo, en la denuncia de los crímenes de Funes que nos cuenta Ramiro Estévanez como narrador ocasional.

Todas estas narraciones se unifican entre dos paréntesis: el prólogo y el epílogo. Son la presentación y el último cable recibido, y son el recurso con que el artista quiere dar valor histórico a su denuncia. Así aceptamos la obra como escrita por el protagonista y presentada por el autor, quien afirma en el prólogo: «En esas páginas respeté el estilo y hasta las incorrecciones del infortunado escritor».

Cada narrador ordena su mundo desde una filosofía diferente y entre todos nos dan la visión riveriana del mundo y el hombre que el novelista quiere entregarnos en su obra.

Dimensión simbólica de la novela

José Eustasio Rivera buscó caminos de expresión original, llevó la prosa a una máxima tensión. Cuando llamó a su obra *La vorágine*, quiso designar ese remolino de pasiones que agitaban los llanos, las selvas y los ríos de la patria. Al protagonista lo llamó Cova, porque manifiesta su intimidad desde la oquedad de su ser; es cueva, como Alicia es *aliciente* del varón que la seduce, la pierde y la idealiza para luego perseguirla y rescatarla. El amor a la mujer es uno de los polos de definición de los personajes y su aliciente, junto con la ambición, el destino y la muerte.

El protagonista se realiza como persona a fuerza de conflictos y a través de los círculos del infierno verde purifica su amor por la mujer; Alicia llega a transformarse en símbolo patriótico de liberación. Arturo Cova, con la muerte de Narciso Barrera, hace frente a la realidad opresiva y esclavizante de millares de colombianos, y al liberar a Alicia, puede exclamar: «Ya libré a mi patria del hijo infame, ya no existe el enganchador. ¡Lo maté! ¡Lo maté!». Cova no queda liberado totalmente de su egoísmo y perece tragado por la selva inmisericorde.

Esta línea de investigación la ha analizado Ernesto Porras en un intento que podemos sintetizar en que los nombres tienen todos una finalidad significativa: Aquiles Váquiro, cuya megalomanía es motivo de su desventura; Clarita, prostituta definida; Clemente Silva, bondad en la selva; Fidel Franco, fiel y franco; Funes, funesto; Griselda, mujer de tonalidad indecisa; Luciano Silva, (luz ya no), muerto en la selva; Narciso Barrera, exhibicionista y la primera barrera encontrada en la vida del protagonista; Rafo (Faro); Roberto Pulido, ladrón de buenos modales; Ayram (la turca Zoraida), María al revés, marimacho; Cayeno, hiena, prisión, cadena; Esteban Ramírez, cuyo nombre es Ramiro Estévanez, trueque manifestativo del cambio de personalidad.

La vorágine
José Asunción Silva

Arturo Cova, joven donjuán, seduce a Alicia, razón por la cual se ve forzado a huir hacia los llanos Orientales de Colombia, en evitación de la justicia. Tiene el propósito de abandonar a su amante en la primera oportunidad, pues es obstáculo para sus egoístas y difusos sueños de gloria citadina. Pronto Alicia manifiesta síntomas de embarazo y Arturo sufre una crisis de conciencia y desorientación. Don Rafo —a quien encuentran en Villavicencio— le orienta con sus consejos y baquianía y le deja en casa de Fidel Franco. Narciso Barrera, enganchador de las caucherías, está a la sazón en el lugar y ha prometido un paraíso a quienes le sigan al Vichada. La esposa de Franco, Griselda, se ha entusiasmado con tales promesas, en forma que hace sospechar relaciones muy íntimas con el enganchador. Las sospechas alcanzan a Alicia. Cova se enloquece de celos y se aparece en el rancho de Zubieta, en busca de Barrera; allí permanece algunos días, al cabo de los cuales vuelve, desengañado y contrito, en busca de Alicia, a quien sueña esposa: pero ésta y la niña Griselda han huido en la redada de Barrera. Franco y Arturo inician la persecución de los fugitivos entre alaridos de odio. Después de vagar sin rumbo, encuentran a don Clemente Silva, vigía del Cayeno: su condición de víctima le une a la partida de Cova, quien, merced a sus informes, entra en contacto con los amos del caucho: allí presencia, oye y sufre atroces suplicios físicos y espirituales, merced a los cuales se fortalece su voluntad y se vincula «el odio elemental del celoso amante al del patriota», pues los obstáculos que lo separan de Alicia y su hijo son los mismos que separan a las víctimas de los caucheros de su libertad y su vida, los mismos que comprometen la integridad patria. Su lucha es, pues, contra los raptores de la patria, como etapa que debe superar para llegar a su objetivo personal. Rivera consigue así incrustar una causa trascendente en un propósito individual de moción elemental. Como un subproducto, aparece la lucha de Cova con los elementales seres que poblaron de atropellos nuestras caucherías y en esa lucha, sin darse cuenta, se eleva a la condición de héroe. Al final de la obra encuentra a Barrera y luego de lucha «muda y titánica» le hunde la cabeza ensangrentada en el río poblado de caribes para que lo descarnen. Nace el hijo, aborto de siete meses, y con sus amigos (Franco, Mesa y los perros) y Alicia inicia nueva travesía por la selva, pretendidamente hacia la libertad...

ERNESTO PORRAS COLLANTES
Instituto Caro y Cuervo

Viene luego el nivel de los personajes que se hacen significativos por sus hechos y por sus palabras y se van aglutinando en la temática del amor y la muerte y en su relación con la obsesión de esta temática.

EVOLUCIÓN DEL ESTILO RIVERIANO

De lo clásico a lo barroco

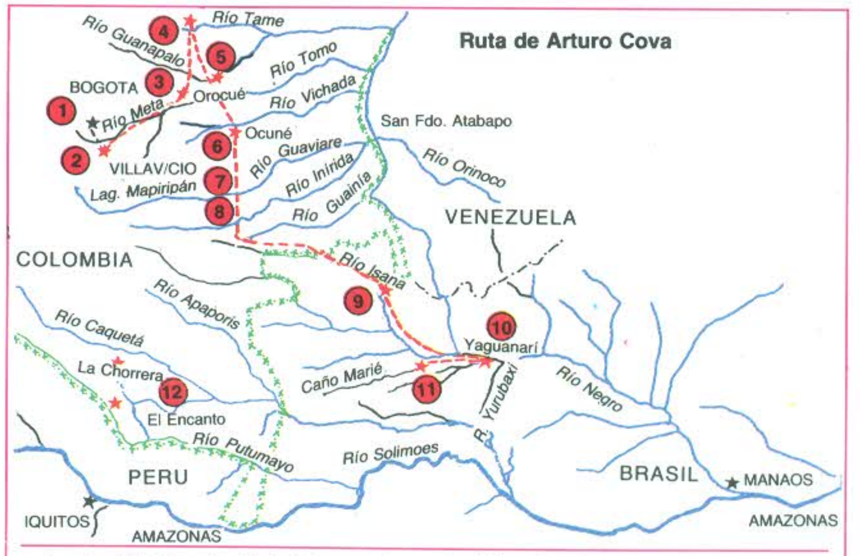
José Eustasio Rivera, por un deseo de eternizar el objeto de su canto y eternizarse como artista, buscó las formas clásicas de expresión en su primera obra. El soneto, prodigio de equilibrio y armonía, de síntesis y perfección, fue para el poeta como un imperativo de su espíritu juvenil y el signo más expresivo de su admiración por los valores clásicos.

Es, pues, inobjetable, considerar su obra de juventud, como obra clásica: *Tierra de promisión* es lo clásico en José Eustasio Rivera.

Si consideramos el mundo voraginoso de su narrativa, la pujanza de la naturaleza y de la vida como elemento indómito y original, llegamos a concluir que el momento barroco de la creación riveriana se logra en la inmortal novela.

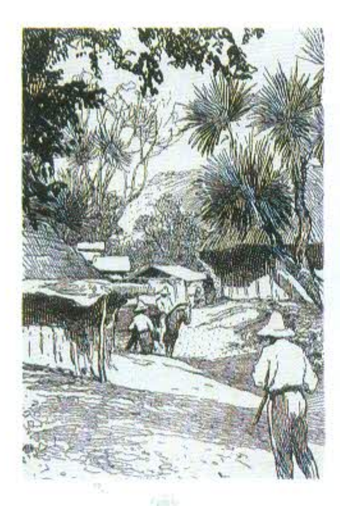
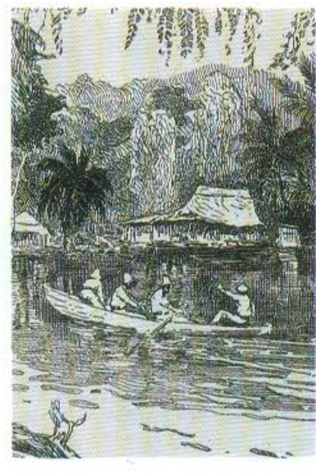
Ya en el contenido de los sonetos se incubaban la dinámica y la acción de *La vorágine*. En el equilibrio formal del poema encontramos la pasión y la vida en vía de desbordamiento. Dentro del dominio riveriano de la forma y de su voluntad de perfección artística descubrimos una pujanza que llega hasta el rompimiento del equilibrio: primero en la adjetivación, luego en el brillo coruscante de las metáforas y, por último, en el brío del contenido vital.

Existe en *Tierra de promisión* la fuerza que se desata en los caminos de la selva y el llano. La novela no se puede considerar como descomposición de formas, sino como expresión auténtica de otro aspecto del poeta



1. Bogotá. De esta ciudad huyen Arturo y Alicia.
2. Villavicencio. Encuentro con don Rafo.
3. La Maporita. Hacienda de Fidel Franco y Griselda.
4. Sitio cercano a Tame, en donde esperan a don Rafo.
5. Cerca de la desembocadura del río Guanapalo en el río Meta.
6. Orilla del Vichada, cerca de Ocuné. Aquí Mesa les informa que Barrera se dirige hacia Yaguanarí por la ruta del Orinoco.
7. Playas del Guaviare. Muerte de los maipureños y huida del Pipa y los guahíbos. Encuentro con Clemente Silva.
8. Istmo selvoso. Es también el paso de Colombia a Brasil, y uno de los trayectos más penosos del viaje.
9. Barracas del Guaracú, sobre el Isana. Encuentro con Zoraida Ayram y con Ramiro Estévanez. Cova comienza a escribir el libro. Reencuentro con Griselda.
10. Siringal de Yaguanarí. Encuentro con Barrera y Alicia.
11. Caño Marié. Se pierden "buscando la dirección del caño Marié, por la trocha antigua".
12. Caucherías en donde vivió Clemente Silva.

*Mapa basado en el croquis de José Ignacio Ruiz (*El Tiempo*, 17 de julio, 1966) y en el mapa de la quinta edición de* La vorágine *(Nueva York, Andes, 1928).*



Ilustraciones de Hiersing para una edición alemana de "La vorágine" ("Der Strudel. Das Buch vom Kautschuksammler"), Leipzig, Hans Müller, 1934. Biblioteca Nacional, Bogotá.

que busca realización en formas diferentes. La lógica y la pasión, la vida y la inteligencia estaban en ebullición en el momento creativo, pero en la novèla José Eustasio busca liberarse de la opresión normativa y realiza una liberación espiritual. Son dos momentos límites del movimiento pendular de su espíritu: lo pulido, limitado y perfecto frente a lo grandioso, patético y audaz. La perfección disciplinada, frente a la libertad, la fuerza y el instinto. Los sonetos son obra de la cultura, la novela refleja la naturaleza desatada.

El movimiento y la tensión interiores son una constante en las dos obras y dan un sentido barroco al mundo imaginario del poeta.

En los sonetos se aprisiona el instante como fenómeno que se paraliza en el tiempo; en la novela, cuya continuidad —a ritmo de película— parece precipitar todo hacia el abismo o hacia la muerte por los caminos del espacio geográfico, existe la ambición de captarlo todo en movimiento.

El clásico quiere dar toque de eternidad a la vida que pasa; el barroco suelta la forma hasta su total manifestación, intenta romper el misterio y hundir el interrogante hasta la intimidad síquica y da a la forma su máximo poder expresivo.

En *Tierra de promisión*, la tarde había dado el símbolo del derrumbamiento de las ilusiones, del corte trágico de sus ambiciones, con el presentimiento de la muerte: «*Me borrará la noche...*», «*¿Y quién cuando yo muera consolará el paisaje?*».

En *La vorágine* hay una conciencia del destino fatal e inevitable: la muerte está presente en la simbología de la naturaleza. Una obsesión avanza a través de imágenes recurrentes.

Las garzas ya no sueñan con las ondas del río sino que «meditabundas [...] con picotazo repentino arrugaban la charca tristísima cuyas evaporaciones maléficas flotaban bajo los árboles como un velo mortuorio».

Los ríos ya no ruedan reflejando el paisaje ni purifican sus aguas esperando una estrella; son, por el contrario, «mudos caminos oscuros que se mueven hacia el vórtice de la nada [...] como los hombres que avanzan hacia el remolino que se los traga o hacia la maraña que los aprieta y devora». La canoa no es sitio de sentir el paisaje, ni en la noche va borrando luceros, no. Ahora la curiara va «en forma de ataúd flotante» o «a veces [...] la cargábamos en hombros como si fuera la caja vacía de un muerto incógnito a quien íbamos a buscar en remotas tierras», o «Esta curiara parece un féretro, dijo Fidel, y el mulato sibilino le respondió: "Bien pue' ser pa' nosotros mismos"».

No encontramos en la novela el reposo sereno y equilibrado de los 14 versos. Su propósito va más allá, desata toda posibilidad expresiva y la fuerza y la pasión se transparentan en los elementos formales de la palabra: la estructura y la temática.

La obra de Rivera es una síntesis profunda de la vida con su contradicción y su tensión dialéctica: poesía y barbarie, luz y sombra, objetividad y ensueño, presencia absoluta y evasión y ausencia del instante que pasa: pasado y presente que torturan, purifican y redimen.

El ser, despojado de lo secundario, hace resaltar lo esencial; aparecen cosas y personas en su desnudez metafísica y el poeta afirma que lo exterior







Tres ediciones de "La vorágine", de José Eustasio Rivera: Primera edición: Bogotá, Editorial de Cromos, Luis Tamayo & Cía, 1924; Santiago de Chile, Empresa Letras, 1933; Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976 (diseño de portada: Juan Fresán). Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá

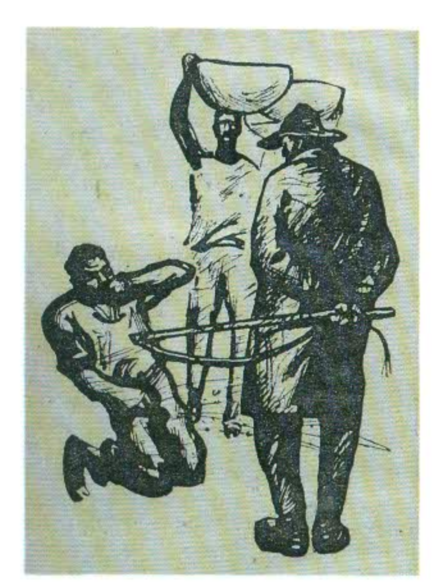


Ilustración de M. Kljachko para una traducción al ruso de "La vorágine", Moscú, Editorial Estatal de Literatura Artística, 1957. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

oculta la intimidad y que es necesario aniquilar las formas y hablar en símbolos para obligar al lector al hallazgo de la verdad total. Distorsiona la apariencia inmutable de la armonía, para revelar lo que no aparece, lo que también es real y sólo surge a través de la visión intuitiva del artista. Rivera realiza el acontecimiento estético de mayor importancia en nuestro siglo: sin los elementos propios del verso —que corrigió como defecto en su novela— da a la prosa el clima y la tensión propios de la poesía. Crea un lenguaje capaz de alcanzar la potencialidad significativa de la lírica.

José Eustasio revela el conflicto interior humano de la vida en la selva; con lo irreal expresivo ilumina la visión de la realidad original. Ser es sufrir, es correr hacia la muerte, hacia el naufragio, es tener fe y desesperarse, es estar triste u orar o blasfemar.

Rivera contempla el mundo, en su juventud, como actualidad; el presente era su ámbito temporal; su temperamento se manifestó primariamente estético, se orientó hacia lo bello y el cosmos fue una epifanía de belleza. Luego advirtió que lo esencial era la vida como camino hacia la muerte, en medio del amor y del dolor. Vivió la conciencia de su propio límite con ansias de trascendencia: en *La vorágine* adivina su potencialidad y en gesto explosivo de posibilidades expresa su actitud ante el tiempo, con un sentido de angustia humana que derrumba toda clásica serenidad.

En *Tierra de promisión* las cosas son lo que son, con esa estabilidad serena y ordenada de lo cotidiano; en *La vorágine*, las cosas y los hombres parecen anunciar su próxima desaparición, están en vía de transformación indefinida. Todo está en movimiento y esto parece ser el común denominador de lo riveriano.

El poeta huilense adopta, como expresión definitiva de su ser, una actitud narrativa de auténtico sello barroco. Sintetiza el pasado a través de su propia tumultuosa visión. Se contempla para narrar emotivamente su vivencia y contempla el mundo para narrarlo con honda sagacidad. Logra captar lo permanente y eterno, lo trágico y humano del hombre en perpetua lucha frente a la naturaleza. La novela adquiere una dimensión de denuncia social y encuentra símbolos de liberación patriótica. Es lo barroco vital que ocultaba el poeta en su íntima rebeldía. Cada fragmento va integrando la totalidad, no en bloques yuxtapuestos como en *Tierra de promisión*, sino en unidad dinámica de fuerza trágica: el costumbrismo, lo folklórico, lo estético, ceden el paso a la unidad de un significado más allá de la angustia y del dolor individual.

La novela también expresa el martirio de la patria oprimida e impotente. Es el indígena atropellado, el hombre colombiano que descuaja la selva, naturaleza indómita, bajo el látigo del hombre explotador e inhumano que ciertamente no significa lo mejor de la patria, pese a su próspero estado económico. Rivera pensó denunciar un día la explotación petrolífera de compañías extranjeras, como una continuación de *La vorágine*: "La mancha negra". Quizás nos hubiera dado luz sobre la injusticia de estos hechos. Creo que, como en *La vorágine*, cada cosa giraría alrededor de un eje que es la suma del martirio de un pueblo en lucha, e iría desde el amor hasta la muerte.

En cada página de *La vorágine* el poeta supera el estadio clásico de armonía y belleza, de objetividad estática, y se interna en lo subjetivo y extrae el símbolo de lo fenomenológico para llevarnos más allá de lo aparencial: problemas radicados en el fondo constitutivo de la persona tensa de anhelos y herida de frustraciones; encuentra, además, en la naturaleza mitos adecuados para hacer flotar en la conciencia y en la expresión todo el drama subjetivo unido a la angustia de la patria explotada y maltrecha. Destino, hado, sino, azar, suerte, ponen de manifiesto la estructura interior del hombre que se siente empequeñecido ante la tragedia infinita que se adueña del ser y lo maltrata hasta la enajenación. Así el hombre, tras el aliciente de la mujer o del dinero, mide su grandeza con la monstruosidad de la manigua y ostenta su voluntad de lucha frente a su propio destino. Es el héroe incógnito, hermano del anónimo conquistador que luchó en los orígenes de la nacionalidad, o del soldado desconocido que batalló por la libertad, y es gemelo del hombre americano que se debate en mil batallas, íntimas o exteriores, en busca de una definitiva liberación.

José Eustasio Rivera nos entrega en su obra una clave para entender la lucha colombiana por una emancipación espiritual que nos libere de tanta esclavitud. El nos entregó la primera denuncia americana con expresión profética y su voz sigue vibrando. Su mundo interior buscó una forma atormentada, como su contenido.

Lo dantesco en Rivera

El solo enunciado del tema de la influencia dantesca en Rivera parece desconcertante. ¿Qué tiene que ver el terrible poeta de los círculos infernales, el arquitecto de una de las obras más universales, síntesis de un siglo de pensamiento, el profundo filósofo y el teólogo, con este poeta nuestro, hijo de una época moderna, del trópico y de una Colombia soñadora?

José Eustasio estaba en plena juventud cuando empieza su obra de madurez. Diríamos que «*en medio del camino de la vida*». Era el 22 de abril de 1922, Rivera había cumplido sus 34 años, cuando esculpe en su libreta la primera frase de su novela inmortal: «Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia». Es la expresión de quien ha perdido en la vida la senda verdadera y ha encontrado en el arte el camino de la gloria. Precisamente a los 35 años el poeta florentino se encontraba perdido en una selva oscura, «*tupida, áspera y salvaje...*» «*de donde nadie salió vivo nunca*». Dante escribió después de que la violencia acendrara su amor apasionado por la única mujer a quien amó de veras. Para ella es su canto. Sabemos que Rivera había leído la obra de Dante y su lectura había dejado en él huella indeleble. Cuando quiso estigmatizar a Barrera con muerte inhumana, califica la voraz





Ilustraciones de Kljachko para "La vorágine" en edición rusa. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

manada de caribes que acudía a devorarlo, de este modo: «Burbujeaba la onda con hervor *dantesco*, sanguinosa, túrbida, trágica [...] y cual se ve sobre el negativo el armazón del cuerpo radiográfico, fue emergiendo la móvil lámina del esqueleto mondo blancuzco, semihundido por un extremo al peso del cráneo, y temblaba contra los juncos de la ribera como en un estertor de misericordia».

Rivera escribe bajo el embrujo de la selva. Su experiencia, sus lecturas, los datos minuciosos recogidos en sus correrías, el ataque de fiebre maligna, sus crisis interiores y el hastío en medio de la monstruosa geografía, le habían dado la carga emocional para llevar su creación a la más alta expresión de la tragedia americana.

Dante, en su alegoría, recuerda la corrupción y los vicios de su tiempo, el desorden y la violencia, la desgracia de su patria, el orgullo, la envidia y la codicia de sus habitantes: era la selva oscura en que se hallaba y de ella toma pie para empezar su canto.

Para Rivera, en cambio, «la selva es el infierno, los caucheros son los proscritos y es esta la tierra de la maldición y el desespero y de *las escenas dantescas*», al decir de Jenaro Díaz Jordán. Rivera parece afirmar con Dante, al empezar sus trágicos pasos por los círculos del infierno selvático: «*Por mí se va a la ciudad doliente, por mí se va al dolor eterno y por mí tras la perdida gente* [...] *¡Dejad aquí toda esperanza!*».

Dos episodios nos trasladan a los círculos infernales de Dante. Son los que nos dan una vaga reminiscencia de los suplicios imaginados por el poeta florentino. El primero, cuando los árboles se quejan bajo el golpe del hacha en la visión onírica de Rivera; el otro, cuando a los lectores de periódicos les zurcen los párpados como castigo por su pereza supuesta.

En la primera noche pasada en los Llanos sueña el protagonista que Alicia va por la sabana lúgubre y hacia un lugar siniestro donde las rocas manan leche de caucho e innumerables gentes, de bruces, bebían del hilo blancuzco: «Infelices, detrás de esta selva está el más allá», amonestaba a los sedientos la voz de Franco. «Y al pie de cada árbol iba muriendo un hombre, en tanto que yo recogía las calaveras para exportarlas en lanchones por un río silencioso y oscuro [...] Volvía a ver a Alicia desgreñada y desnuda, huyendo de mí por entre la maleza de un bosque nocturno iluminado por luciérnagas colosales. Llevaba en la mano una hachuela corta, y colgado al cinto un recipiente de metal. Me detuve ante una araucaria de morados corimbos parecida al árbol de caucho, y empecé a cortarle la corteza para que escurriera goma [...] ¿Por qué me desangras?, suspiró la voz desfalleciente. Yo soy tu Alicia y me he convertido en una parásita».

Consideremos ahora la visión dantesca: en el séptimo círculo del infierno, cuando el poeta entra en la descripción del castigo de los suicidas, dice: «... *por el bosque espeso nos entramos* [...] *yo escuchaba doquier voces llorosas / sonar y quién las daba no veía* [...] *avancé el brazo a los leñosos seres, / y un ramillo corté de un grande pruno / y el tronco me gritó: ¿Por qué me hieres? / Y al volverse después de sangre bruno: / ¿Por qué —volvió a gritar—, di, me laceras? / ¿No tienes de piedad instinto alguno?* [...] *Hombres fuimos, si hoy plantas lastimeras / parecemos*».

En otro pasaje de *La vorágine* se nos pinta un suplicio que correspondería al ideado por Dante en el Purgatorio. Nos dice Rivera: «Al lector le cosieron los párpados con fibras de cumare y a los demás les echaron en los oídos cera caliente».

También puede hacerse una proyección rápida de algunos episodios dignos del infierno dantesco; tomemos al azar: «Me decretaron una novena de veinte azotes por día y sobre las heridas y desgarrones me rociaban sal»; «Me arrastraban en una estera sobre un hormiguero de "congas". Esto divertía de lo lindo a mis victimarios»; «Mi capataz principió a quejarse de mi trabajo; un día cruzó mi cara de un latigazo y me envió preso al barracón»; «Mi vecino muere de fiebre [...] Lo veo tendido en las hojaras-

MUERE EN NUEVA YORK JOSE EUSTASIO RIVERA, EL GLORIOSO AUTOR DE LA GRAN NOVELA "LA VORAGINE"

NUEVA YORK, diciembre 1o. —(Hora: 12.50) —Tal como se había vaticinado, la violenta y repentina enfermedad que atacó al escritor colombiano, doctor José Eustasio Rivera, consumó su obra destructora. El poeta y famoso novelista falleció hoy sábado a las 12 y 46, después de haber padecido horribles sufrimientos que a duras penas pudieron ser suavizados por la ciencia médica. Hay honda consternación tanto entre la colonia colombiana, como de otras naciones hispano-americanas, donde José Eustasio Rivera gozaba de una alta admiración por su magnífica obra literaria. Los funerales se efectuarán mañana domingo.

NOTA:—

LA PATRÍA lamenta profundamente como una enorme pérdida para el país y para las letras castellanas, la prematura muerte del glorioso autor de "La Vorágine" y de "Tierra de Promisión", uno de los más altos valores literarios con que se enorgullecía y honraba Colombia en el momento actual. No es posible, en estas breves líneas, dar siquiera una idea aproximada de la magnitud de esta desgracia que constituye un verdadero duelo nacional. Sirvan ellas, por lo pronto, para expresar nuestro hondo dolor, mientras tributamos al insigne novelista y al poeta el homenaje de nuestro afecto y admiración.

EL MOVIMIENTO HUELGUISTA DE LAS REGIONES BANANERAS

Noticia de la muerte de José Eustasio Rivera en Nueva York, el 1o. de diciembre de 1928, publicada por "La Patria".

cas sacudiéndose los moscones, que no lo dejan agonizar»; «Es la procesión de los infelices cuyo camino parte de la miseria y llega a la muerte»; «Mesábanse las greñas, retorcíanse las falanges, se mordían los labios, llenos de una espumilla sanguinolenta que envenenaban las inculpaciones»; «Oh tortura de pasar la noche con hambre»; «Mientras el cauchero sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él. La selva se defiende de sus verdugos y al fin el hombre resulta vencido"; «El duelo es a muerte, muchos sucumben de calentura abrazados al árbol»; «El hombre requirió la pluma de su escritorio y tirándomela de lejos, me la clavó en el omoplato».

Es un rosario interminable de suplicios inauditos. La muerte de Millán, el incendio de La Maporita, el final horripilante del avaro, los bogas tragados por el remolino, los harenes pestilentes, el suplicio de los caribes, las tambochas, los suicidios, la tiranía, la crueldad y la esclavitud bajo el azote de amos disolutos, son los castigos que Rivera expone tumultuosamente, con vigor de estilo y realismo espantable, fruto de una rica y grandiosa fantasía. Esto es lo dantesco en Rivera: no rehuir lo horripilante y lo iracundo.

Rivera quiso darnos su experiencia: su visión descriptiva y poética; la narración de acontecimientos vividos y soñados, el drama y la tragedia del hombre hechizado por la selva inhóspita y sádica. Tuvo la visión macabra de la lucha humana, del amor egoísta, los celos, la lujuria del hombre embrutecido por el medio amoral, la avaricia, el vicio, el hambre, la desnudez, la esclavitud del dinero, el ímpetu aventurero; el odio, la traición, la persecución, la venganza y la muerte.

Rivera no alegoriza: recorre el infierno de la selva, como Dante, y lo pone en labios de narradores diversos —según las diversas experiencias— y nos da la sensación en conjunto de una verdad total. Cova expresa su experiencia del llano y de la selva desde su punto de vista de poeta; entrega su lirismo, manifiesta su temple heroico, su violencia, su fuerza máscula que se libera gracias al influjo de la selva y el llano, a las libres costumbres y al impulso propio que llega al límite de sus posibilidades en la locura, la fábula y las situaciones oníricas. Rivera pone en boca de Helí Mesa una nueva visión de la selva: lo misterioso, lo mágico, lo mítico, las leyendas y el embrujo. A través de Clemente Silva nos cuenta con crudo realismo y con vigor dantesco la tiranía, la brutalidad del hombre, la injusticia social. Ramiro Estévanez llega a darnos la impresión de la abyección total con las matanzas de Funes, pero detrás de todo esto está José Eustasio, quien recorre los parajes descritos como un nuevo Dante y unifica con su presencia y su acción ese mundo de exaltación y fuerza que contagia con extraña conmoción a quien lo lee. Su fantasía nos da una visión nueva de llanos y selvas con base en vivencias y en elementos ficticios que van organizándose en ese juego imaginativo que unifica los acontecimientos, los personajes y el espacio en un mundo creado con asombrosa novedad.

Es una selva intrincada por el dolor humano donde no hay orden, ni gradación, ni desarrollo evolutivo del pecado. Es un ambiente de condena, el imperio de la esclavitud: las plagas, el hambre, la enfermedad, el incentivo de todas las pasiones y la obsesión de muerte. Todo se encuadra en el llano y en la selva, en sus caminos sombríos y en los ríos torrentosos: el dolor insondable y la tragedia sin atenuantes. La ley no existe. Dios es invocado y blasfemado. La fe se oculta, la esperanza se pierde y el amor naufraga. Los fenómenos naturales tienen la fuerza máxima de amenaza y destrucción: el calor, la borrasca, el incendio y el naufragio.

Hombres y mujeres, mercaderes y capataces, pícaros, presos fugados, lujuriosos y asesinos mueren sin remisión; las penas y las lágrimas no purifican; el dolor y la sangre no rediman. Es la selva como ciudad doliente, como dolor interminable, como gente perdida para quienes desaparece la esperanza entre las garras vegetales. No sólo el cuerpo muere tronchado por el medio brutal, el espíritu zozobra bajo el influjo maléfico. Un dolor horizontal se expande por la región voraginosa y no hay coordenadas verticales que lo eleven al infinito. El alma en continua agonía se ahoga sin la visión del cielo. El mundo caótico se convierte en absurdo y son trágicos la soledad y el desamparo. Este conjunto es lo que constituye el infierno riveriano. Rivera no es un lector superficial de Dante: toma el ímpetu de su realismo trágico y maravilloso. No rehúye la expresión brutal y horripilante. Allí está lo dantesco riveriano. Es el estilo. Y una reminiscencia lejana en el contenido. Rivera hace correr la prosa por los cauces de un realismo maravilloso, que será otro aporte del novelista hispanoamericano. Esta insuperable tensión significativa de la obra del poeta huilense, es lo que se puede llamar "lo dantesco en Rivera".

Así, el influjo de un inmenso poeta fecunda con originales estímulos la potencialidad renovante de nuestro compatriota, que ha puesto ante los ojos atónitos de América un hito de madurez literaria.

Bibliografía

AÑEZ, JORGE. *De La vorágine a Doña Bárbara*. Bogotá, Imprenta del Departamento, 1944.

CURCIO ALTAMAR, ANTONIO. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá, Colcultura, 1975.

CHARRIA TOVAR, RICARDO. *José Eustasio Rivera en la intimidad*. Bogotá, Tercer Mundo, 1963.

GREEN, JOAN R. "La estructura del narrador y el modo narrativo de *La vorágine*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 205 (Madrid, 1967), pp. 101-107.

HERRERA, LUIS CARLOS. *José Eustasio Rivera, poeta de promisión*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1968.

HERRERA, LUIS CARLOS. *Rivera, lírico y pintor*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1972.

HERRERA, LUIS CARLOS. Introducción a: JOSÉ EUSTASIO RIVERA. *La vorágine*. Bogotá. Pax, 1974.

HERRERA, LUIS CARLOS (ed.). *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Edición crítica de Luis Carlos Herrera. Neiva, Fondo de Autores Huilenses, 1988.

LOZANO, HERNÁN. "*La vorágine*: Ensayo bibliográfico". Edición mimeografiada. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973.

MAYA, RAFAEL. "Los sonetos de Rivera". En: José Eustasio Rivera. *Tierra de promisión*. Bogotá, Imprenta Nacional, 1955.

NEALE-SILVA, EDUARDO. *Horizonte humano*. Vida de José Eustasio Rivera. México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

ORDÓÑEZ, MONTSERRAT. *La vorágine: textos críticos*. Nota preliminar y compilación de Montserrat Ordóñez. Bogotá, Alianza Editorial Colombiana, 1987.

ORDÓÑEZ, MONTSERRAT (ed.). *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Edición crítica y estudio preliminar de Montserrat Ordóñez. Madrid, Cátedra, 1990.

PEÑA, ISAÍAS. *José Eustasio Rivera*. Bogotá, Procultura, 1989.

PORRAS COLLANTES, ERNESTO. "Hacia una interpretación estructural de *La vorágine*". *Thesaurus*, 23,2 (1968), pp. 241-271.

RAMOS, OSCAR GERARDO. "Clemente Silva, héroe de *La vorágine*". En: *De Manuela a Macondo*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1972.

TORRES, MAURO. "*La vorágine*: dramatización en las pampas de un conflicto interior". En: *Psicoanálisis del escritor*. México, Pax, 1969.

Porfirio Barba-Jacob

Piedad Bonnett Vélez

Popularidad y escándalo



Porfirio Barba-Jacob (Miguel Angel Osorio Benítez).

Cuando Miguel Angel Osorio, un joven maestro de escuela que había nacido en Santa Rosa de Osos, el 29 de julio de 1883, y que se haría llamar más tarde Porfirio Barba-Jacob, se embarcó para México en 1907, jamás se imaginó que su exilio iba a durar casi cuarenta años. Tampoco, aunque lo deseara, podía saber que un puñado de poemas de los que ya empezaba a escribir le daría un puesto importante en la historia de la literatura colombiana, ni que llegaría a niveles de popularidad tan altos como los que obtuvo en su momento el poeta Julio Flórez. Así quedó demostrado con el apoteósico recibimiento que se prodigó el 10 de enero de 1946 a la pequeña comisión que traía sus cenizas: una multitud de hombres y mujeres sencillos corría por los campos aledaños al aeropuerto de Medellín acompañando al avión que aterrizaba, dando testimonio del fervor y la admiración que sentían por el poeta. "Canción de la vida profunda", "La parábola del retorno" y otros poemas suyos que la declamadora Berta Singerman contribuyó a divulgar, fueron memorizados por muchos de los admiradores de su obra, en una época en que los colombianos recitaban los poemas de sus autores preferidos.

¿Cómo explicarse la enorme popularidad de este poeta largamente radicado en el exterior? Quizá porque la exaltación romántica del tono de su poesía, su viva expresión del sentimiento, la confesión personal, a veces desgarradora, que se descubre en ella, encontraron eco en el alma popular. Pero, tal vez, y sobre todo, porque el mito que el propio Barba-Jacob ayudó a crear sobre sí mismo, la aureola de poeta maldito, de ser luciferino, de la que se rodeó en vida, fascinaron las conciencias burguesas de un público lector que dudaba entre la reprobación y la complacencia.

A principios de siglo, de aquella «unión de lo pavoroso con lo demente» que pregonara Charles Baudelaire como parte del principio creador, perduraba apenas el mito romántico del bohemio pobre y vicioso, que con su actitud insolente y su desdén por la norma golpea el mezquino mundo burgués que le tocó en suerte. Este mito sedujo desde muy temprano a Porfirio Barba-Jacob; así lo demuestra el hecho de que en una autobiografía aparecida en la revista *Arte* de Medellín en 1907, cuando contaba 24 años, alude a algunos que le reprochan escribir «como bajo el influjo de una embriaguez diabólica» y afirma que «en la tremenda actitud de la musa se podría ensayar una mística de Satán».

A lo largo de su vida Barba-Jacob exaltó y afianzó su supuesto satanismo: su vida errante, su homosexualismo exhibido, su alcoholismo, su gusto por la marihuana, la confesión

de su lujuria, fueron utilizados para hacer ingresar su figura de poeta maldito en el repertorio de mitologías de la cultura colombiana. Conocemos parte esencial del verdadero Porfirio Barba-Jacob a través de sus versos, pero su vida apasionante de andariego nos llena de curiosidad, y cuando la conocemos en detalle, de desconcierto, de admiración, de sorpresa. Escribe Jorge Luis Borges en su poema "Isidoro Acevedo" —en el cual trata de revivir la memoria de su abuelo materno—: «*Es verdad que lo ignoro todo sobre él / salvo los nombres de lugar y las fechas / fraudes de la palabra*». Fraudes de la palabra son en realidad los vanos intentos de reconstruir la vida de un hombre a partir del recuento de sus peripecias, pues ésta es siempre secreta, insospechable, irreductible. Sin embargo, un colombiano, Fernando Vallejo, ha hecho un esfuerzo enorme y muy fructífero por rescatar los itinerarios del poeta. Vallejo recorrió uno por uno los lugares que visitó Barba-Jacob y entrevistó, a veces poco antes que murieran, a aquellos que fueron sus amigos, sus amantes, sus colegas de periodismo. Gracias a su crónica despiadada y poética tenemos la semblanza de un hombre contradictorio, cínico, apasionado; el rasgo que ha quedado más poderosamente grabado en la memoria de quienes lo conocieron es el de su elocuencia. En las tertulias de café con sus amigos atraía siempre a un grupo numeroso de curiosos que escuchaban, embelesados, sus disquisiciones sobre los más diversos temas, salpicadas de comentarios irreverentes y escandalosos, pues le gustaba provocar a la gente. Eduardo Avilés Ramírez le decía —según cuenta Vallejo—: «Usted lleva el cielo y el infierno en la lengua».

El periodista

Periodista durante toda su vida, fue fundador perenne de periódicos y revistas y puso su brillantísima pluma al servicio de las más diversas causas, pues en materia política fue Barba-Jacob tan cambiante como virulento. Sus implacables y estruendosos editoriales contra el gobierno de Plutarco Elías Calles en su periódico *Churubusco* le valieron su expulsión de México en 1922, de donde partió para Guatemala. Allí, después de ejercer con el mismo vigor dos años de periodismo, fue expulsado por José María



Porfirio Barba-Jacob.
Plumilla de Enrique Grau, 1948.

Orellana, debido a un incendiario discurso en Jocotenango. La misma suerte correría más tarde en El Salvador y Perú, país, este último, donde cayó en desgracia con el dictador Augusto Leguía, luego de haber gozado ampliamente de sus favores. Pero Barba-Jacob no sólo ejerció el combativo periodismo político. También fue el autor del más barato amarillismo, pues era afecto a lo espectacular, y fueron célebres las crónicas que escribió sobre la ocurrencia de fenómenos ultraterrenos en el Palacio de la Nunciatura en México. Virulento, muchas veces sus artículos fueron despiadados ataques a los que fueron sus benefactores y amigos, como en el caso de Rafael Arévalo Martínez, a quien llamó desde un periódico colombiano «mísera vulpeja con hambre».

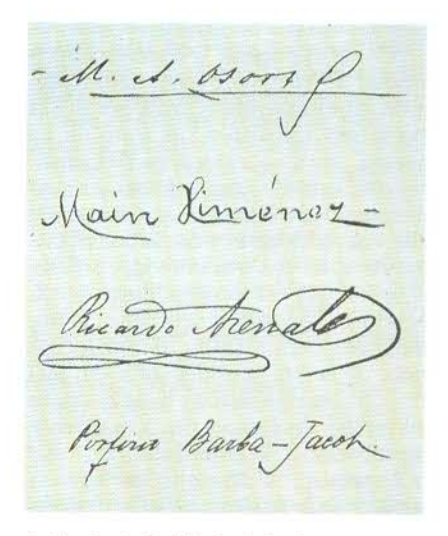
A pesar de haber dedicado toda su vida al periodismo, con entera pasión y dedicación, en uno de sus escritos afirma: «Ya sé su secreto [el del periodismo]; lo aprendí pocos días después de llegado a Monterrey. Consiste en escribir muchos artículos cortos con desenvoltura comedida, opinar sobre todos los temas que uno no conoce, saber ponerse romántico todos los días de distinto modo, profesarle horror a la verdad y urdir todos los días pequeñas trampas donde caigan los lectores ingenuos, que aún quedan algunos».

El seudónimo

Maín Jiménez, Ricardo Arenales, Porfirio Barba-Jacob, fueron algunos de los seudónimos de este hombre flaco, de piel cetrina y mejillas hundidas, cuya fealdad era notable. Es como si el alma inestable del poeta volviera a nacer con cada nombre —un amigo suyo se refería a él en la prensa como «el hombre que se suicidó tres veces»— y en cada patria: vivió en La Habana, Ciudad de México, Monterrey, Tegucigalpa, La Ceiba, Chihuahua, Managua, El Salvador, Nueva York, Lima. Diversas conjeturas existen sobre el origen del nombre Porfirio Barba-Jacob, con el cual habría de perdurar. Opinan algunos que pudo ser un secreto homenaje a Porfirio Díaz, el dictador mexicano, a quien siempre admiró y defendió. Barba-Jacob aparece como apellido en dos poemas suyos, "En la muerte de Carmen Barba-Jacob" y en "Los desposados de la muerte", en cuya primera versión uno de los jóvenes descritos se llama Emiliano Barba-Jacob. Las indagaciones de Fernando Vallejo nos llevan a un texto de Marcelino Menéndez y Pelayo, quien habla de un apóstata que en 1507 publicó que Barba- Jacob era el Dios verdadero, y que era el padre que venía a dar testimonio del hijo.

Azares de su obra

Su obra, que no pasa de ciento veinte poemas, permaneció publicada sólo fragmentariamente durante muchos años. En su deambular por el continente cargó con sus originales de un lado a otro, publicándolos en cuanto periódico podía, con títulos y dedicatorias diferentes según la ocasión, y muchos de ellos fueron revisados y pulidos en varias oportunidades, de



Autógrafos de Porfirio Barba-Jacob con su verdadero nombre y pseudónimos más conocidos. De: "Obras completas", Medellín, Editorial Montoya, 1962. Casa de Poesía Silva, Bogotá.

modo que conservamos varias versiones. La primera publicación corrió por cuenta de unos amigos suyos guatemaltecos que quisieron ayudarle en una de sus numerosas crisis de salud; se tituló *Rosas negras*, y suscitó la ira del poeta pues estaba llena de erratas y era una recopilación caótica e irresponsable de sus poemas. También en vida se publicaron sus *Canciones y elegías* y *La canción de la vida profunda y otros poemas*, edición elaborada por su amigo Juan Bautista Jaramillo. Después de su muerte, la versión más seria de su obra completa parece ser la realizada por su biógrafo Fernando Vallejo, la cual apareció publicada por Procultura en 1985: los poemas aparecen allí en el orden en que fueron escritos y van acompañados de valiosa información sobre el nombre del lugar y la fecha en que fueron escritos. Posteriormente apareció *Poesía completa*, en una edición de bolsillo basada en la de Vallejo y publicada por Arango Editores y El Ancora Editores.

EL YO POÉTICO ANTE EL MISTERIO

A propósito de su libro *Rosas negras* nos dice Porfirio Barba-Jacob: «Aparece en este libro el yo, el odiado yo. Es que bajo este modesto pronombre se esconde lo único que creo reconocer y, sobre todo, lo único que me ha interesado hasta hoy».



Porfirio Barba-Jacob en un sello de correos para el centenario de su nacimiento, con un dibujo de Jorge Franklin Cárdenas realizado en 1944.

En efecto, su obra toda tiene el tono romántico de la confesión personal, a veces exaltado o francamente desgarrado, de modo que el poema cumple una función catártica, como lo ha afirmado Hernando Valencia Goelkel en su trabajo "Destino de Barba-Jacob".

En un breve poema aparecido en 1921 y que ha sido titulado de distintas formas ("Momento", en la edición de Vallejo; "Corazón", en alguna publicación en *El Tiempo*; "Futuro" y "Síntesis", en otras ocasiones) el poeta se autodefine:

Yo fuerte, yo exaltado, yo anhelante,
opreso en la urna del día,
engreído en mi corazón,
ebrio de mi fantasía,
y la Eternidad adelante...
adelante...
adelante...

Porfirio Barba-Jacob resume aquí algunos de los rasgos que a lo largo de su poesía va a mostrar como consustanciales a su yo: la vehemencia romántica de su espíritu, el desasosiego de su corazón, la fuerza pasional que lo anima, y que él destacó siempre como un valor. Pero también enfrenta el yo fugaz del hombre, el yo perecedero, a la eternidad, idea que lo conmovió siempre. La desmesura de su alma que él elevó a la condición de mito está presente también en "El son del viento", poema que se constituye en una pequeña autobiografía en la que el poeta señala algunos de sus rasgos más esenciales. Están allí la fuerza de su pasión: «*... soy una fuerza exacerbada / y soy un clamor de abismo*»; la contradicción que encontraba entre su yo y la armonía cósmica: «*Entre los coros estelares / oigo algo mío disonar*»; su homosexualidad confundida, que jamás asumió con sosiego: «*... y, moviendo a las normas guerra, / fui Eva y fui Adán*»; su errancia, su anhelo de trascendencia, su grito que aspira a perdurar en el tiempo: «*... después un viento... un viento... un viento... / ¡y en ese viento mi alarido!*».

En la poesía de Barba-Jacob el yo suele enfrentarse a la naturaleza en actitud contemplativa, y ésta, a través de sus seres elementales, le revela un orden secreto: en muchos de sus poemas el poeta se detiene conmovido ante el silencio de la noche, la tarde sosegada, el mar, las bestias apacibles, el camino solitario: «*Sencillez de las bestias sin culpa y sin resabio; / sencillez de las aguas que apuran su corriente; sencillez de los árboles... ¡todo sencillo y sabio, / Señor, y todo justo y*

Canción de la Vida Profunda
(A Alfonso Duque Maya)
"El hombre es cosa vana, variable y ondeante..."
Montaigne.

Autógrafo del poema "Canción de la vida profunda" firmado en Bogotá, agosto 14 de 1929. Casa de Poesía Silva, Bogotá.

sobrio y reverente!» ("El corazón rebosante").

La sabiduría, nos dice en otro de sus poemas, consiste en conocer y comprender la naturaleza. Pero irremediablemente algo se nos escapa: nos enfrentamos, seducidos y aterrados, al misterio. El poeta, entonces, formula la estremecida pregunta al infinito que encontramos en "La hora de tinieblas", de Rafael Pombo, en "Que sais-je?", de Rafael Núñez, no por artificiosa menos sentida, y en los estremecidos versos de José Asunción Silva: «*¡Estrellas, luces pensativas! / estrellas, pupilas inciertas! / Por qué os calláis si estáis vivas / y por qué alumbráis si estáis muertas?*». Barba-Jacob recoge este tópico poético y lo recrea con gran sensibilidad. El poema titulado "Oh, noche", por ejemplo, comienza con esta hermosa estrofa: «*Mi mal es ir a tientas con alma enardecida, / ciego sin lazarillo bajo el azul de enero; / mi pena, estar a solas errante en el sendero; / ¡y el peor de mis daños no comprender la vida!*». Es uno de sus mejores poemas, "La estrella de la tarde", el tono pausado, melancólico, le imprime una especial profundidad a su reflexión sobre el misterio: «*Un monte azul, un pájaro viajero, / un roble, una llanura, / un niño, una canción... Y, sin embargo, / nada sabemos hoy, hermano mío*».

Es la presencia del misterio en la vida del hombre lo que produce la



Porfirio Barba-Jacob.

conciencia en el poeta de que jamás podrá, con las palabras, apresar la verdadera esencia de las cosas. De ahí que el poeta se llame alguna vez «*Rey del reino vacuo de las rimas*» y en "Canción ligera" se lamente: «*Y nosotros, los míseros poetas, / temblando ante los vértigos del mar, / vemos la inexpresada maravilla, / y tan sólo podemos suspirar*».

ENTRE LO SATÁNICO Y LO CELESTIAL

Pero, además, el poeta siente que disuena en medio de la armonía universal. Y es que Barba-Jacob asumió su atormentada vida, más sórdida en verdad que demoníaca, con una actitud ambigua que osciló siempre entre el cinismo y la conciencia de culpa. Víctima de los prejuicios generalizados sobre homosexualidad, Barba-Jacob asumió la propia como algo monstruoso que no acababa de entender que hiciera parte de sí mismo. Valencia Goelkel, en el mencionado ensayo, hace notar al respecto: «... veía sus aficiones sexuales como algo en cierta forma ajeno a sí mismo, como un dato desgraciado que había venido a interferir en su esencia masculina [...] era también una enfermedad, algo situado en el terreno de lo morboso y de lo patológico, y que, en consecuencia, no podía ser superado; era la anormalidad y de ahí la vergüenza y el abatimiento».

Algunos poemas de Porfirio poseen una estructura que corresponde al proceso de infancia, juventud y madurez. En ellos, el poeta nos muestra cómo dejar la niñez significa perder la inocencia con el despertar a los ardores de la carne. Barba ha creado una bella imagen alrededor de su "iniciación" en la adolescencia: "La dama de los cabellos ardientes", que según carta enviada a Arévalo Martínez es «nuestra señora la voluptuosidad», pero que según se desprende de su prólogo "La divina tragedia" y de la crónica "La dama de los cabellos ardientes se bebe la vida de sus amantes", sería la marihuana. Para Valencia Goelkel es el homosexualismo.



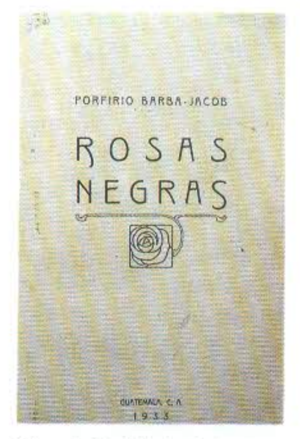
Porfirio Barba-Jacob. Caricatura de Maribona.

La dama de cabellos ardientes «*transmutó para mí todas las cosas, / y amé la soledad, los prohibidos / huertos y las hazañas vergonzosas*».

Ya no le abandonará nunca; al ser tocado con sus dedos ardientes el poeta se convierte en «... *la hoguera espléndida que inflama / los tules de la noche y la ilumina*». Su carne se ilumina con un «*rojizo resplandor*», estremecida por la pasión; pero ésta para Barba es perniciosa porque viene a romper el equilibrio de la naturaleza, como en "Pecado original":

Todo se ajusta a la ley: el monte, el río,
el mar profundo en su profunda ciencia
su áspero hervor y su nocturno brío;
¡sólo yo pierdo la inefable esencia
de la vida inocente, porque crío
tu gusano letal, Concupiscencia!

Barba-Jacob, asqueado, aborrece su propio placer, que lo conduce al abismo, que lo hace "caer" en el pecado: «*Y dejo que mi carne, ruin loba / de lúgubres anhelos arrecida, / se me abandone al logro del deleite, / desnuda en la impudicia de la vida*». Pero, a la vez, a partir de cierto momento de su vida, exhibe su homosexualidad (o más bien su naturaleza bisexual), a veces sencillamente como expresión del deseo amoroso: «*Pensando estoy... yo, cómo ceñiría / la cabeza encrespada y voluptuosa / de un joven, en la playa deleitosa, / cual besa el mar con sus lenguas el día* [...] *¡Dame tu miel, oh niño de boca perfumada!*»; a veces, como parte de sus vicios, de su naturaleza maldita, satánica. Barba-Jacob oscila, pues, en su poesía, del miedo al goce sexual, y sobre todo homosexual, a la exaltación del placer de la carne. Barba-Jacob sublimará sus vicios y, desafiante y exhibicionista, configurará una autoimagen a la vez adolorida y perversa. Es muy conocida su hermosa "Balada de la loca alegría": «*Mi vaso lleno —el*







Obras de Porfirio Barba-Jacob: "Rosas negras" (Guatemala, Imprenta Electra-G.M. Staebler, 1933); "La canción de la vida profunda y otros poemas" (Manizales, Imprenta Departamental, 1937); "El corazón iluminado" (Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942). Bibliotecas Nacional y Luis Angel Arango, Bogotá.

vino del Anáhuac— / mi esfuerzo vano —estéril mi pasión— / soy un perdido —soy un marihuano— / a beber —a danzar al son de mi canción—».

El satanismo de Barba-Jacob ha sido considerado por algunos críticos como un rasgo fundamental de su lirismo trágico, mientras otros, más escépticos, lo consideran apenas una coartada desprovista de autenticidad, una impostura que los lleva a tildarlo de farsante o a juzgar su actitud de ingenua o infantil. Lo cierto es que, tal vez por esa forma de vivenciar sus vicios no exenta de culpabilidad, la obra de Barba-Jacob está recorrida por un anhelo de trascendencia que se va a expresar a través de las imágenes del viaje, el vuelo, lo luminoso, lo azul. Este último término aparece casi medio centenar de veces en sus poemas, en ocasiones con el elemental sentido de vida, día que se prodiga en esplendor de luz (*«bajo el azul de enero»*, *«valle fértil, con ojos azules»*), a veces con el sentido que la palabra azul suele tener en los poemas de Rubén Darío: lo etéreo, lo infinito, lo plácido, lo ideal. En ocasiones, también, será un término para decir ternura, pureza, silencio o infancia.

En su poema "El son del viento", en la estrofa quince, Barba-Jacob crea una imagen que nos va a permitir comprender el sentido de su tensión poética más esencial: *«Mis pies se hincaban en el suelo / cual pezuña de Lucifer / y algo en mí tendía el vuelo / por la niebla, hacia el rosicler»*.

Planteados quedan aquí los dos polos simbólicos entre los cuales se mueve el alma desgarrada del poeta, que batalla entre cielo e infierno, armonía y caos, santidad y pecado, vida y muerte. El azul va a encarnar en esta dicotomía todo lo que significa redención, salvación, vida. En "Acuarimántima" o "Canción de la soledad", el azul es bálsamo para el dolor; en "Parábola de los viajeros" es la meta inalcanzable en su andar; en "El pensamiento perdido", sinónimo de infinito, *«hambre de azul; melódica nostalgia del edén»*. El poeta aspira al infinito, trata de elevarse, pero cae, irremediablemente, como en "Oh, noche": *«En ansias de la cumbre que dora un sol fulgente / ir con fatales pasos hacia el fatal abismo»*.

Detrás de esta lucha entre lo celestial y lo demoníaco, entre la tentación y la culpa, aparece un fondo de nihilismo, de conciencia de la nada: *«En nada creo, en nada... Como noche iracunda / llena del huracán, así es mi "Nada"»* ("La reina"). Una certeza de que el placer es el remedio con el que sueña el hombre curarse de su radical soledad, nacida de la conciencia de su fugacidad, de que es transitorio y de que finalmente impera la muerte; así se expresa en "Canción de la hora feliz": *«Bien sé que alucinándome con besos sin ternura / me embriagarán un punto la juventud y abril; / y que hay en las orgías un grito de pavura / tras la sensualidad del goce juvenil»*. Así, pues, la incitación al placer que encontramos en muchos de los poemas de Barba-Jacob no es sino la única posible respuesta al pavor de vivir y de morir. Su obra es necesariamente atormentada porque en la lucha entre Eros y Thanatos triunfa esta última, porque el alma angustiada del poeta oculta, finalmente, el anhelo de la muerte misma: *«Qué vana es la vida, qué inútil mi impulso, / y el verdor edénico y el azul abril... / ¡Oh sórdido guía del viaje nocturno: / Yo quiero morir!»*.



Porfirio Barba-Jacob. Linóleo de Beatriz González, 1983. Colección particular, Bogotá.

Evocación de la infancia

Ya en tiempos de madurez Barba-Jacob se vuelca cada vez más hacia la infancia, tiempo, como ya se dijo, de la verdadera inocencia, en el que había sido entregado al cuidado de sus abuelos, con los cuales vivió hasta que tenía trece años. Resintió siempre Porfirio este abandono de sus padres, a quienes nunca quiso (un intento de vivir con ellos en la adolescencia terminó en fracaso) y sus verdaderos afectos familiares fueron para la abuela, doña Benedicta, a quien desde el exilio evocó muchas veces en cartas al borde del llanto. La infancia en su poesía es presentada como lo más hermoso que puede haber en la vida de un hombre. Evocada a través del huerto con sus flores, de olores, de las voces familiares, aparece en ella "La infanta de las maravillas", una metáfora para todo lo alógico, lo mágico que encierra esta edad primera:

Entre tapiales rotos, la lúgubre altamisa:
sangrando en sus ruinas mi propio /corazón...
Y en medio de mi pena, yo siempre /me decía:
—¿Dónde estará la Infanta? —¿Cuál /infanta?
—La infanta de las maravillas...



Repatriación de los restos de Porfirio Barba-Jacob, enero 14 de 1945, en el Cementerio Universal de Medellín, por el embajador en México, Germán Arciniegas, con el gobernador de Antioquia Germán Medina Angulo, el director de Educación Ramón Jaramillo Gutiérrez y familiares del escritor. Fotografía de Carlos E. Rodríguez G.

BARBA-JACOB Y EL MODERNISMO

Paradójicamente, esta poesía de vocación tan sincera va a tener el lastre de un lenguaje modernista que resulta hoy amanerado y desueto, del cual Barba-Jacob no se libró jamás. Cultismos que resultan forzados, alambicamiento formal, barroquismos empalagosos, versos que se abisman a la cursilería, empañan su altísimo aliento de poeta: «*Columpia el mar su cauda nacarina / y en ustorios relámpagos de espejos / esplende en bruma de ópalo la carne de la ondina*».

Clasificado como posmodernista, hay que reconocer que, como afirma Valencia Goelkel, en muchos de sus poemas es tan sólo un «eficaz artesano del verso». No le falta razón al crítico cuando afirma que no intentó el poeta la búsqueda de un lenguaje nuevo y que por tanto permaneció al margen de «la aventura cultural de su época», convirtiéndose en «un epígono brillante y sin complicaciones» del modernismo. En efecto, mientras León de Greiff exploraba todas las métricas, todas las cadencias, las posibilidades de lo prosaico y de lo culto, desentendiéndose de la fama y burlándose de sí mismo de manera desenfadada, Barba-Jacob, sin duda más ególatra y grandilocuente, se limita a utilizar en gran parte el agotado lenguaje de un modernismo decadente.

Aun así, es tal la fuerza de su aliento lírico, que este poeta que no dejó nunca de ser un provinciano, a pesar de su aparente cosmopolitismo, logró producir algunos de los poemas más hermosos que se han escrito en la poesía colombiana: "La canción de la vida profunda", "Lamentación de octubre", "Elegía de septiembre", "Los desposados de la muerte", "Balada de la loca alegría", "La estrella de la tarde" hacen parte ya, y para siempre, de la mejor poesía en lengua castellana.

No se crea tampoco que el tono exaltado y romántico de esta poesía implica improvisación por parte de Porfirio Barba-Jacob. Revisó muchas veces sus poemas, suprimiendo, añadiendo, puliendo, en fin, hasta quedar plenamente satisfecho. Así se confiesa en el prólogo a *Rosas negras*: «... escribía generalmente con gran dificultad: la rima me era un tormento, las asonancias me contristaban». Tísico, pobre como fue siempre, Barba-Jacob murió en un mísero cuarto de alquiler el 14 de enero de 1942 en Ciudad de México. Al leer la dramática descripción que hace Vallejo de sus últimos momentos recordamos su poema "Futuro":

Decid cuando yo muera... (¡y el día esté /lejano!)
soberbio y desdeñoso, pródigo y /turbulento,
en el vital deliquio por siempre insaciado,
era una llama al viento...

Vagó, sensual y triste, por islas de su /América,
en un pinar de Honduras vigorizó el /aliento;
la tierra mexicana le dio su rebeldía,
su libertad, sus ímpetus... Y era una /llama al viento.

De simas no sondadas subía a las estrellas;
un gran dolor incógnito vibraba por su /acento;
fue sabio en sus abismos —y humilde, /humilde, humilde—
porque no es nada una llamita al viento...

Y supo cosas lúgubres, tan hondas y /letales,
que nunca humana lira jamás esclareció,
y nadie ha comprendido su trágico /lamento...
Era una llama al viento y el viento la /apagó.

Bibliografía

AMAYA GONZÁLEZ, VÍCTOR. *Barba-Jacob, hombre de sed y de ternura*. Bogotá, Editorial Minerva, 1957.

ARANGO, DANIEL. "Porfirio Barba-Jacob". Prólogo a: PORFIRIO BARBA-JACOB. *El corazón iluminado*. Medellín, Bedout, 1980.

ARÉVALO MARTÍNEZ, RAFAEL. "El hombre que parecía un caballo". En: PORFIRIO BARBA-JACOB. *Obras completas*. Medellín, Ediciones Académicas, Rafael Montoya y Montoya, 1962.

BARBA-JACOB, PORFIRIO. *Poemas*. Recopilación y notas, Fernando Vallejo. Bogotá, Procultura, 1985.

BERNAL RAMÍREZ, ALBERTO. "La moral de la angustia". En: PORFIRIO BARBA-JACOB. *Poemas selectos*. Bogotá, Printer, 1983.

BONNETT VÉLEZ, PIEDAD. "Porfirio Barba-Jacob: ¿Poeta maldito?". *La poesía tiene la palabra. Revista Casa Silva*, Nº 1 (Bogotá, enero, 1981).

BONNETT VÉLEZ, PIEDAD. "La poesía de Porfirio Barba-Jacob". *Cuadernos de Filosofía y Letras*, Vol. IX , Nºs 1-2 (Bogotá, enero-junio, 1986).

CUBEROS DE VALENCIA, BEATRIZ. *Porfirio Barba-Jacob*. Colección Clásicos Colombianos, Vol. 8. Bogotá, Procultura, 1989.

HOLGUÍN, ANDRÉS. *Antología crítica de la poesía colombiana, 1874-1974*, Vol. I. Bogotá, Biblioteca del Centenario del Banco de la República, 1974.

JARAMILLO, JUAN BAUTISTA. *Vida de Porfirio Barba-Jacob*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1972.

POSADA MEJÍA, GERMÁN. "El pensamiento poético de Porfirio Barba-Jacob". *Thesaurus*, tomo XII (Bogotá, 1957).

Revista del Centenario de Porfirio Barba-Jacob, 5 números (Santa Rosa de Osos, abril-agosto, 1983).

VALENCIA GOELKEL, HERNANDO. "Destino de Barba-Jacob". En: *Mito, 1955-1962. Selección de textos*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

VALLEJO, FERNANDO. *Barba Jacob, el mensajero*. México, Editorial Séptimo Círculo, 1984.

La poesía de Luis Carlos López

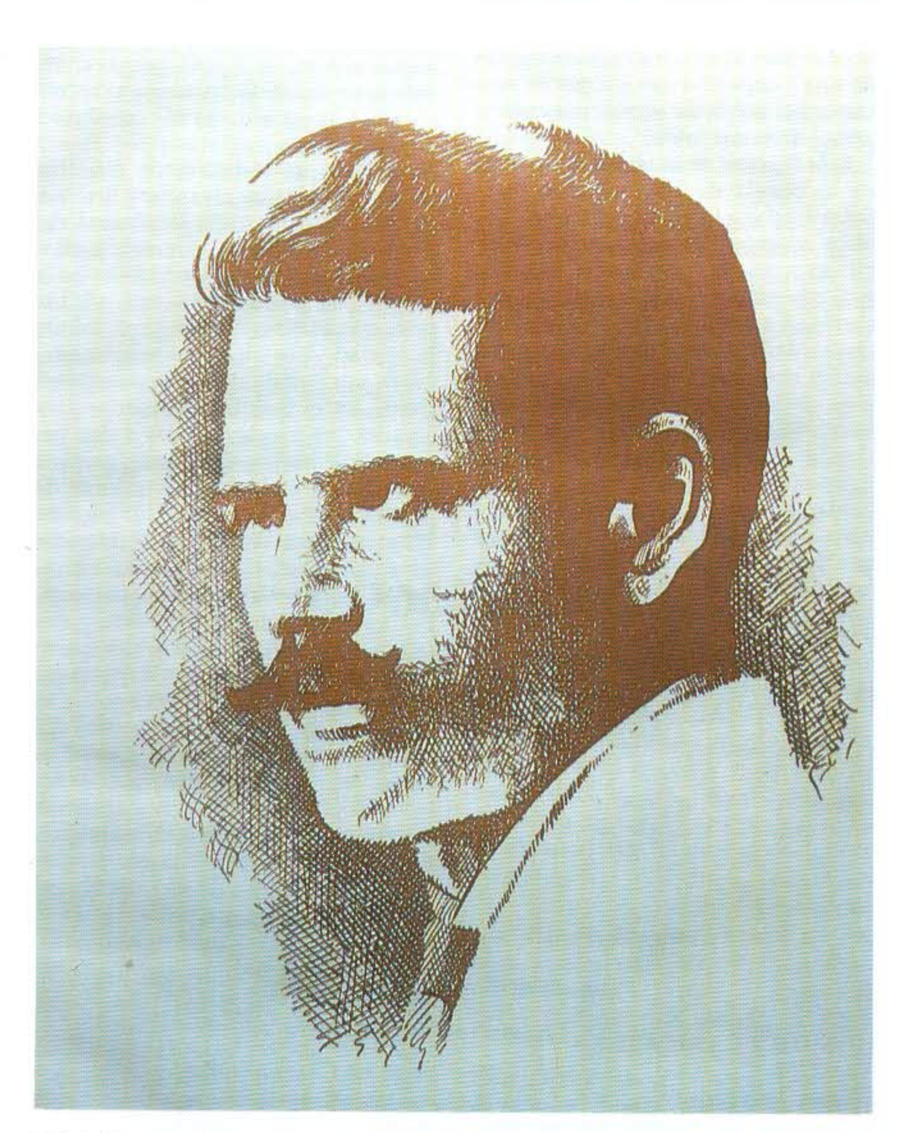
Piedad Bonnett Vélez

Entre lo lírico y lo prosaico

Posturas difíciles, el segundo libro de poemas de Luis Carlos López, publicado en 1909 en una editorial madrileña, lleva a manera de epígrafe un brevísimo poema suyo titulado "Ante todo", que dice:

Mi libro, este librejo
destila amargo dejo,
y es, cual lo complejo
del vivir interior,
mezcla de mal olor
y un aroma de flor...

La mezcla de lo lírico y lo prosaico es, en efecto, un rasgo característico de su poesía; lo lírico como esencia de una obra que posee una enorme finura espiritual y que deja adivinar, detrás del humor, una buena dosis de *spleen*, de desencanto de la naturaleza humana. Lo prosaico, como una efectiva manera de retratar la triste cotidianidad de su medio y, más allá de lo local, las pequeñas miserias humanas.



Luis Carlos López. Plumilla de Jacobo Delvalle, 1928, para la segunda edición de "Por el atajo".

Monotonía de provincia

Este cartagenero integral, que conoció la capital del país a los veintinueve años, y que sólo se ausentó de su ciudad natal en tres oportunidades a lo largo de su vida, dos de ellas para ocupar cargos diplomáticos, eligió como tema fundamental de su poesía su realidad local, por la cual sintió un interés que se refleja ya en el título de su primer libro, *De mi villorrio* (1908). El despectivo que usa evidencia ya, con humor, que uno de los aspectos que resalta en relación con su lugar es su pequeñez, su condición provinciana. En efecto, lo primero que caracteriza este mundo es la monotonía de sus días que se suceden idénticos, la quietud de la vida lugareña desprovista de sorpresas, como se manifiesta en el soneto titulado "Tedio de parroquia":

¡Ay, qué vida!
Temístocles

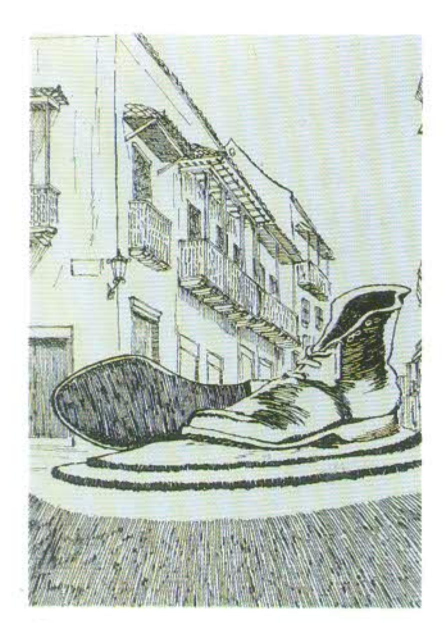
La población parece abandonada,
dormida a pleno
sol. Y ¿qué hay de bueno?
Y uno responde bostezando: —¡Nada!

¡Ni una sola ilusión inesperada,
que brinde ameno
rato!... Es un sereno
vivir este vivir siempre a plomada.

Porque ¡ay!, no surge un acontecimiento
sensacional. Apenas un detalle,
y eso de vez en cuando, en la infinita

placidez lugareña: hoy no hace viento
y andan únicamente por la calle
cuatro perros detrás de una perrita.

El sol y la luna, presencias recurrentes en su poesía, marcan el curso de un tiempo que transcurre lentamente, que a veces es casi tiempo detenido, tal es la quietud de la aldea. El poeta elige determinados momentos del día para recrear pequeñas escenas parroquiales; la mañana: «*Amanece- Por el confín cetrino / atisba el sol de invierno*»; o la hora del crepúsculo: «*El sol se aleja / por entre motas de color*



Monumento a los zapatos viejos, inspirado en el poema "A mi ciudad nativa", de Luis Carlos López. Plumilla de Bob Ibáñez, 1979.

de aciano»; o llega el momento de *«las frivolidades del five o'clok tea»* o aquél en que aparece la luna como *«un medio mamey»*.

A veces el marasmo cotidiano es roto por un acontecimiento extraordinario, si así puede llamarse una celebración local, un casamiento, un encuentro inesperado. "Mitin", "Día de triquitraques", "Los que llegaron de París", son poemas que registran, con humor e ironía, los pequeños sobresaltos de ese mundo. Sin embargo, el retorno incesante de la costumbre es lo que se impone: *«Todo es lo mismo: ayer / pasó, como ahora pasa, / la mujer / que vende a gritos queso y pan»*, dice un poema suyo titulado significativamente "Año Nuevo".

Predominio de la imagen visual

Algunos estudiosos de la obra de Luis Carlos López han señalado, con razón, la vocación pictórica de su lenguaje. En efecto, y tal vez porque el poeta aparece en esta poesía casi siempre como un observador contemplativo, y porque hay en ella un trasfondo costumbrista que no podríamos negar, muchos de sus poemas son breves estampas, «cromos», «aguafuertes», como él mismo los ha llamado. La imagen visual es, pues, importantísima. La naturaleza, las calles, las plazas, las huertas de la ciudad y los hombres que la habitan aparecen retratados como por un lente cóncavo, pues la mirada del poeta capta aquellos aspectos de su mundo susceptibles de ser caricaturizados, desmitificando, de paso, ciertas realidades idealizadas por la poesía tradicional. El uso de lo prosaico como término de comparación es así un recurso que posibilita la pintura de este mundo desencantado en el que se mueve el poeta. Los colores de este paisaje son colores enfermizos, sucios, degradados: *«Por el confín cetrino / atisba el sol de invierno»*, o el cielo es una *«torva concavidad opalescente»* que *«hace recordar la orina de los hipocondríacos»*. Y apela López a la comparación con lo muy doméstico, a veces con lo muy local, como para con esta remisión a una realidad tan estrechamente circunscrita señalar que allí el mar, el sol o la luna se vuelven irremediablemente provincianos. El color del espacio está, entonces, *«teñido con semilla de zapote»*, el cerro *«brilla con los tintes de la mermelada / y detrás de un techo de color de ají»*, los rubios cabellos de una campesina son *«coliflor en mostaza»* o el sol brilla *«como una enorme yema / de huevo frito»*.

Si la fijación de la realidad espacial en la poesía de Luis Carlos López debe mucho a lo plástico, también los otros aspectos de lo sensorial contribuyen a su representación. Sonidos y olores transmiten la imagen de una sociedad semi-rural apacible y silenciosa. Nada allí es de ordinario estridente: se escucha *«el dialecto de las ranas»*, *«un esquilón musita / lenta, muy lentamente»* o *«El metal / del gozne cuando se queja / rasga el silencio letal»*. Y los olores de la naturaleza, que le hablan al espíritu, son pronto desalojados por aquellos olores domésticos que nos recuerdan la humana costumbre, la chata supervivencia, como nos recuerda "Emoción vesperal":

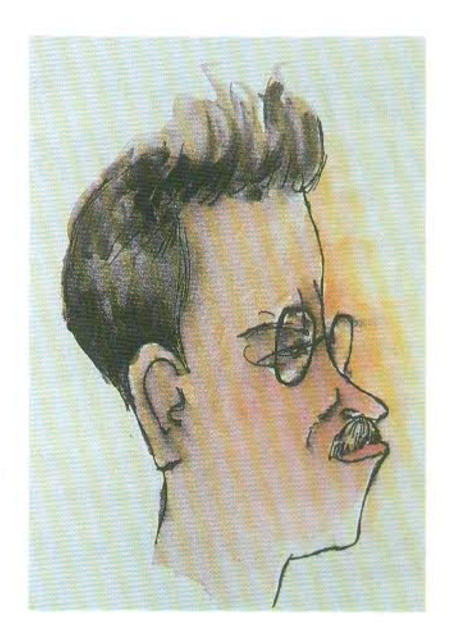
Lo triste es así
Peter Altenberg

Perfume delicado
de flor
y de retoño. Olor de prado
sentimental, un exquisito olor...

Pero bajo la ampolla
del mismo sol,
también hiede a fritanga de cebolla
y col.

Humor y caricatura

En este ámbito provinciano, pintado con tan incisivo trazo, ha colocado López una serie de personajes de la parroquia, tipos humanos que han sido retratados con la misma fina ironía con que acomete la pintura del espacio. La mirada que sobre ellos lanza el poeta es la de un observador desdeñoso e impasible, una mirada en la que muy raras veces tiene cabida la piedad. Y es que el humor, ese recurso tan propio de la literatura moderna, es el mejor instrumento para señalar las mezquindades y las pequeñas miserias humanas porque permite un sabio distanciamiento de la realidad; el humor posibilita una aproximación dialéctica al mundo: desacraliza, señala lo ridículo, caricaturiza, pero nace de una enorme simpatía por lo humano. Desfilan, pues, por sus páginas el zapatero remendón, la campesina que va al mercado, el cura y su sobrina, la esposa del banquero *«flaca y fría»*, el barbero del pueblo, el alcalde, y aquellas *«Muchachas solteronas de provincia, / que los años hilvanan / leyendo folletines / y atisbando en balcones y ventanas»* con sus pequeñas vidas, y a veces, con sus pequeñas muertes, como la de Casimiro el campanero:



Luis Carlos López. Dibujo de Javier Cobo sobre la caricatura original de R. Gómez Reynero publicada en la primera edición de "Por el atajo" (1920).

A muertos de Mogollón
da de balde la parroquia
Quevedo

Se murió Casimiro el campanero
de la iglesia rural. Y esta mañana
lo llevaron al último agujero
con tres o cuatro dobles de campana...

Se lo llevaron bajo un aguacero
definitivamente. Y quedó Juana,
su sobrina, sin sol y sin alero,
¡y tan hermosa como casquivana!

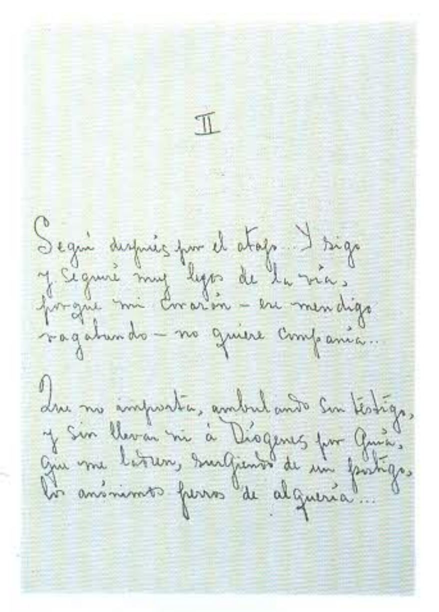
... ¡Y quién podrá decir que Casimiro
no apuró sorbo a sorbo, en un suspiro
y otro suspiro, un cáliz de amargura,

conociendo la lengua viperina
de las devotas! ¡Conociendo al cura!
¡Y conociendo tanto a su sobrina!

Distancia del poeta

Si bien es cierto, como señala Germán Espinosa, que Luis Carlos López participa de esa "aristocracia mental" que había heredado del modernismo, la crueldad con que pinta su mundo no nace de la arrogancia ni de la incomprensión. López fue en realidad una persona huraña e introvertida, según testimonio de quienes lo conocieron, y su poesía lo señala como un hombre de rasgos misantrópicos, que abomina el gregarismo, la convención social y la chata mentalidad pequeñoburguesa. Como más tarde León de Greiff, otro poeta irreverente y desmitificador, Luis Carlos López elige el camino que lo aparta del lugar donde «*la arrocinada grey agua su vino*». Intelectual irónico y frío, muchas veces el tono distanciado de su obra tiene su correspondencia con la localización física que se da el poeta en el poema para bocetar sus trazos: «*Y yo, del caballete de un tejado / miré la rebujiña / —como no soy Apóstol del Derecho— / con toda la frialdad de un erudito / desde la altura e impasiblemente*» ("Mitin"); y en otra ocasión: «*Me acodo en la ventana / y miro la ancha vía / de la ciudad...*»; o en el famoso "Tarde de verano": «*Y yo, desde mi ventana, / limpiando un fusil, me digo: / —¿Qué hago con este fusil?*».

Este hombre independiente y crítico, que convirtió su aburrida cotidianidad en tabla de salvación existencial al trasmutarla en poesía, es un provocador que arroja su obra a los académicos dueños de un lenguaje endomingado y a la conciencia de una sociedad pacata y tradicionalista que debía sentirlo como una piedra en el zapato. La poesía de Luis Carlos López se propone incomodar, subvertir, como decimos los colombianos, «llevar la contraria». Uno de los poemas que sirven de introducción a su libro *Por el atajo* (1920) dice: «*Seguí después por el atajo... Y sigo / y seguiré muy lejos de la vía, / porque mi corazón —ese mendigo / vagabundo— no quiere compañía*».


II

Seguí después por el atajo... Y sigo
y seguiré muy lejos de la vía,
porque mi corazón — ese mendigo
vagabundo — no quiere compañía...

Que no importa, ambulando sin testigo,
y sin llevar ni a Diógenes por guía,
que me ladren, surgiendo de un postigo,
los anónimos perros de alquería...

Autógrafo del segundo poema de "Por el atajo", de Luis Carlos López.

Declaración de su firme voluntad individualista, de su deseo de ejercer la libertad desde su voluntario marginamiento.

Como buen humorista, Luis Carlos López comienza por burlarse de sí mismo, de su naturaleza asocial, en ocasiones de su condición de amante rechazado; en "A Rosalbina", se mofa, por ejemplo, de su propia bizquera: «*Bien sabéis, adorable Rosalbina, / que ante vuestro mirar de ojos de gato, / me sentí como calle sin esquina, / ¡bizco y sordo y maltrecho y turulato!*», mientras en algún otro poema se describe como «*guacamayo / bisojo y medio cínico*».

López, caricaturista

Pero las baterías de su ingenio se enfilan básicamente contra aquella parte del mundo que representa lo que él más detesta. López hace gala de un anticlericalismo muy propio de los liberales de la época y muy seguramente debido, como ha señalado Espinosa, a su conocimiento de Voltaire. Así, el cura del pueblo en "Tarde de verano":

Canijo, cuello de ganso,
cruza leyendo un misal,
dueño absoluto del manso
pueblo intonso, pueblo asnal.

Ciñendo rica sotana
de paño, le importa un higo
la miseria del redil.

También fustiga el ramplón pragmatismo y la moral torcida del burgués que «*atiborrado de honores y dinero, / gasta gorro y pantuflas cabe la lumbre*» y la fatuidad y el esnobismo de la sociedad, de «*estos seres que portan caretas*» y que son encarnación de una sociedad nueva, cada vez más inauténtica.

Luis Carlos López, que era hijo de Bernardo López Besada, próspero comerciante de abarrotes y notario público, y de Concepción Escauriaza, y descendiente tanto por línea paterna como materna de inmigrantes españoles, señala la desaparición de una edad heroica en su provincia, y la irrupción del más grosero pragmatismo: «*Fuiste heroica en los años coloniales, / cuando tus hijos, águilas caudales, / no eran una caterva de vencejos*». No creamos, sin embargo, que es un abanderado de "todo tiempo pasado fue mejor"; oscilante entre la nostalgia y la mordacidad, con un humor amargo señala, por ejemplo, el triste destino de algunos de sus contemporáneos, a los cuales, o bien el medio les ha tendido sus tristes trampas, o sus veleidades los han convertido en personajes patéticos o ridículos o abominables. En "A un condiscípulo", dice:

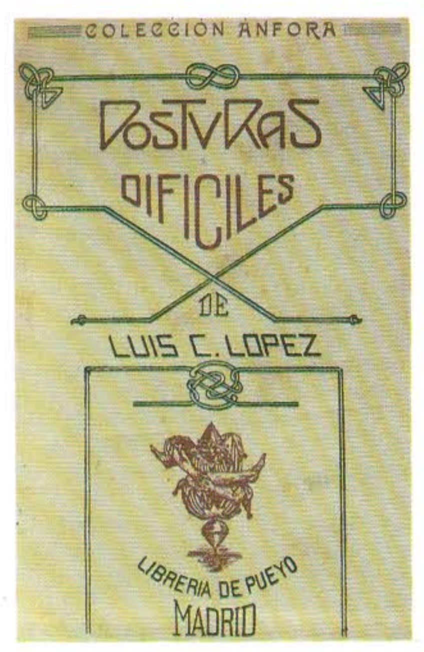
¡Qué situación la tuya!... ¡Qué situación /la mía!
Los dos fuimos alumnos de griego y de /latín
y desde aquellos años de olímpica alegría,
tú no pasaste nunca de ser un adoquín.

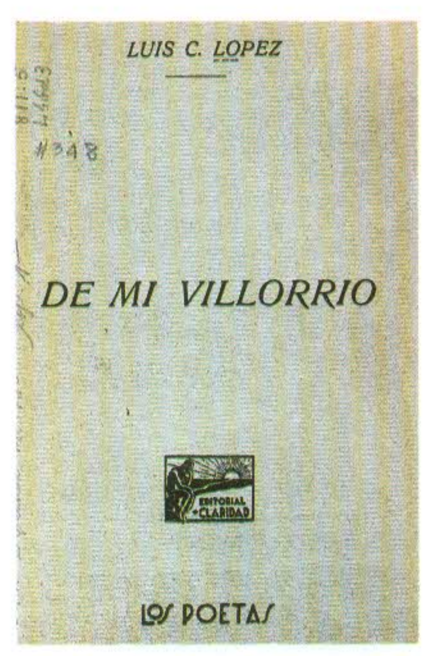
Mas hoy, por un prodigio quizás de /hechicería,
ya eres académico, tu casa es un jardín,
y sabiamente preñas de duros tu alcancía,
mientras que tu cofrade no guarda ni un /chelín...

Después surgió el político. Yo apenas soy /un cero.
Viajas en automóvil. Y yo por mi sendero
cabalgo en Rocinante sin humos de chofer.

Siempre vas por la calle más serio que un /cerrojo
¡y yo, cuando te encuentro, con qué /efusión te acojo
con una de las cáusticas sonrisas de /Voltaire!

La pluma de López no sólo es mordaz con su clase social; la rasa clase media, el barbero, el cochero, la maestra del pueblo, pasean por los poemas sus sueños al lado del mendigo, de la criada y de los rústicos campesinos «*de manos toscas, de cetrinos /*







Obras de Luis Carlos López: "Posturas difíciles" (Madrid, Librería de Pueyo, 1909); "De mi villorrio" (Buenos Aires, Editorial Claridad, 1908); "Por el atajo" (Cartagena, Jacobo Delvalle y Luciano Espinosa, 1928). Biblioteca Nacional, Bogotá.

rostros y de cuadrados pies» que «*cruzan por esta vida amarga, / paradójicamente larga, / como van los bueyes de carga / bajo el pincho, bajo el arnés*».

Peculiaridad métrica

La poesía del cartagenero se expresa a través de los más diversos metros y rimas, como era natural en un hombre que estaba profundamente compenetrado con las poéticas del modernismo. En sus libros encontramos desde el más clásico soneto en endecasílabos, hasta el poema anárquico en el que combina caprichosamente los más distintos metros. Maestro del encabalgamiento, los versos se interrumpen a menudo en forma abrupta, extendiendo su intención humorística y desmitificadora a la forma misma:

Y el cochero de punto, de chistera
apabullada, con
la camisa por fuera
y las polainas en la bigotera
del coche, hostiga su rocín trotón.

En su afán desmitificador, sus rimas, muchas veces, son tan chatas y ramplonas como la realidad a la que alude: ampolla-cebolla, comatoso-oso, orina-retina. La obra de López se contrapone así a la retórica altisonante de cierto modernismo decadente que empalaga la poesía colombiana. Por eso mismo, no fue siempre bien recibida.

Dada la reiteración de los motivos, es posible que la poesía de López, en su conjunto, resulte un tanto monótona. Su humor, a veces, se queda en puro gracejo, y el peso de lo local hace que en ocasiones resulte asfixiado lo universal. Sin embargo, Luis Carlos López es moderno en la medida en que enfrenta su realidad descarnada con la mirada incisiva del escéptico, con la ironía sin piedad del artista que comprende las miserias, mezquindades y determinismos de su mundo; es moderno al sortear en gran medida, gracias al ingenio y a la utilización de una parte del legado modernista, el costumbrismo y el realismo folklorista; lo es también, y, sobre todo, en cuanto su lenguaje significa un golpe frontal a la retórica, al engolamiento del verso, a la altisonancia. La poesía de Luis Carlos López tiene la humildad que sólo puede tener un verdadero escéptico.

Bibliografía

ALSTRUM, JAMES J. *La sátira y la antipoesía de Luis Carlos López*. Bogotá, Banco de la República, 1986.

ARÉVALO, GUILLERMO A. Introducción a: LUIS CARLOS LÓPEZ. *Obra poética*. Bogotá, Banco de la República, 1976.

ESPINOSA, GERMÁN. *Luis Carlos López*. Bogotá, Procultura, 1989.

LÓPEZ, LUIS CARLOS. *Antología*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1974.

Poesía negra en Colombia

Hortensia Alaix de Valencia

Cuando se habla de la poesía del siglo XIX en Colombia, se omite por lo general plantear la presencia de la poesía negra; más aceptable resulta remitir esta categoría a escritores antillanos, como Gabriel de la Concepción Valdés, José Martí, Manuel Serafín Pichardo; o a escritores que en los primeros años del siglo XX dieron a conocer sus poemas, y en los que el tema negro alcanza perspectivas literarias valiosas como expresión de exotismo, nacionalismo y política.

La poesía negra es imagen y ritmo. Los sentidos están siempre abiertos al retumbar de los tambores, marimbas, cununos, que acompañan las voces de los cantos rituales, en los cuales la magia y el rito se enlazan para enseñar la presencia de los ancestros; con la interiorización de la naturaleza cantan al amor, a la lucha por el trabajo, y critican la sociedad.

Candelario Obeso, nuestro primer escritor de poesía negra, nació en Mompós en 1849, tres años antes de la abolición de la esclavitud en Colombia, y su vida coincide con el período literario romántico, siendo contemporáneo de poetas como Rafael Pombo, Diego Fallon o Jorge Isaacs. Obeso muere en 1884. Intelectual y políglota, publicó en 1871, bajo el seudónimo de Publio Chapelet, la controvertida obra *La familia Pigmalión*, que causó disgusto a sus enemigos y por la cual fue encarcelado. En 1878 tradujo la obra de León de Sager *Nociones de táctica de infantería, de caballería y de artillería*; en ese mismo año traduce la obra de teatro *Otelo*, de William Shakespeare. Posteriormente, tradujo obras de Thomas More, Friedrich von Schiller y Sully Prudhomme, entre otros. Hace finalmente la adaptación al castellano de los cursos analíticos, teóricos y sintácticos del francés, inglés e italiano.

Candelario Obeso buscó y encontró nuevas formas de expresión poética, se adelantó a Nicolás Guillén y a Luis Palés Matos en el rescate para la poesía de la fonética, de la dialectología del hombre negro, que, sin menoscabo de su capacidad estética, le sirve para plasmar en sus obras las vivencias y el rigor de una sociedad excluyente. Su obra *Cantos populares de mi tierra* (1877) le ganará el reconocimiento nacional e internacional en el siglo XX; en ella el tema de la patria se hace evidente; aun cuando Candelario Obeso no hable de proezas guerreras o de caudillos famosos, su poema "Expresión re mi amitá", por ejemplo, canta a la libertad y plantea la igualdad de las razas:

Amo yó a la libertá
como er pájaro a su nío
como la flore a la lluvia,
como ar agua er bocachico.
E mi ley sé como er viento
y rueño mi hogá efertivo.

Riga como ciuraranos
son er negro, er branco, er indio,
como el seño presidente
usa re humirde vestíos;
como en raras ocasiones,
siendo tan libres toiticos,
ocurre un caso que espante.

"Expresión re mi amitá" es un poema rico por los temas tratados y por la forma de desarrollar cada una de las imágenes. En *Cantos populares de mi tierra* el tema del amor se torna para el momposino en tristeza, en dolora, como en "Cuento a mi ejposa" o en la tan conocida "Canción del boga ausente":

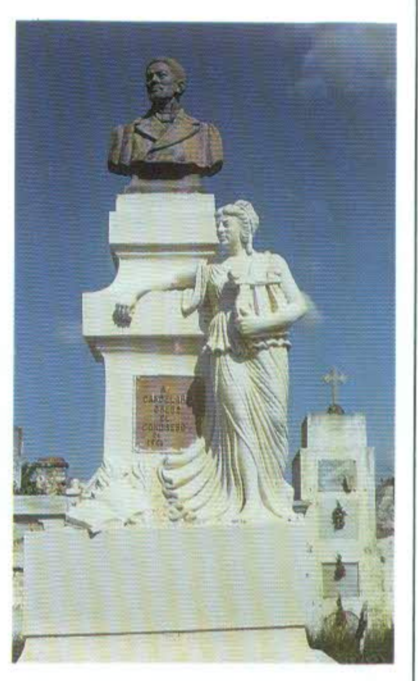
La negra re mi arma mía,
mientras yo brego en la má,
bañao en suró por ella,
¿qué hará? ¿Qué hará?

Tar vé por su zambo amao
doriente sujpirará,
o tar vé ni recuerda...
¡Yórá! ¡Yórá!

En "Los palomos", primer poema de *Cantos populares de mi tierra*, su estro poético lo impulsa a enaltecer el amor leal, fiel, constante y en paz; aspecto temático que va desapareciendo a lo largo de la obra por razones circunstanciales en la vida del poeta: «*Siendo probe alimales los palomos / a la gente a se gente noj enseñan; / en su conducta la mejó cactilla / hay en sus moros efertiva cencia*». La poesía de Candelario Obeso es un canto a la mujer que desea conquistar, y a quien ofrece los perfumes más caros de la flora y los frutos más jugosos del trópico: «*Allí tengo malibú, / ajtromelia y azajá; / tengo lirio gueleroso / i jamín re malabá, / en caso de golosina, / tengo un grande nijperá, / cocos, cirgüelo, naranjos, / un no vijto plataná...*».



Sello de correos en homenaje a Candelario Obeso. Diseño de Ignacio Castillo Cervantes, 1984.


Monumento funerario a Candelario Obeso en el cementerio de Mompós. Fotografía de Rodrigo Moncada.

Obeso recoge el habla popular del hombre negro de la costa atlántica; valora su fonética y al plasmarla en sus versos marca una ruptura en la poesía colombiana, porque con él la voz del negro se amalgama en su sentir individual y universal. Obeso inicia en las letras colombianas una nueva postura, la de la autenticidad y conciencia racial del negro, actitud que van a continuar cantando los escritores negros del siglo XX.

Ya en el siglo XX, dos nombres dominan y representan la tradición de la poesía negra: Jorge Artel y Helcías Martán Góngora.

Jorge Artel (1909), al igual que Nicolás Guillén, Palés Matos, Langston Hughes, o Adalberto Ortiz, crea una poesía de resonancias universales. Su voz se torna ilimitada; es un comprometido con su entorno social, con su pueblo, con su patria y con la humanidad. Como la gran mayoría de escritores negros, habla del mestizaje pero nunca olvida traer a nuestra experiencia de lectores la voz de los



Candelario Obeso.
Dibujo de Alberto Urdaneta, ca. 1881.
Biblioteca Nacional, Bogotá.

ancestros y las expresiones culturales de su etnia.

Tambores en la noche (1940), su primer libro, es percusión de ancestros africanos, fruto de experiencia juvenil, reflejo del ambular por los puertos del mundo. *Tambores en la noche* es «*vibrar de pellejos*», en el ritual del culto a la tierra: «*Oigo galopar los vientos, / temblores de cadena y rebelión, / mientras yo —Jorge Artel— / galeote de un ansia suprema, / hundo los remos de angustia en la noche*». *Tambores en la noche* es un homenaje al hombre del Caribe colombiano, como músico, como boga o como líder: *Compadre José Morillo / no toque más su guitarra / oigamos mejor las gaitas / que suenan dentro del alma*».

La voz de Ar el es respuesta a la búsqueda de nuestra identidad latinoamericana; es poesía de metros fuertes y vibrante galopar de imágenes y visiones, con un lenguaje adjetivado que nos hace más significativo el mestizaje.

Su poema "Alto Congo" es un canto negro bantú, una visión sobre el río que lleva la embarcación al unísono movimiento de diez negros, un solo golpe en el agua y en ese deslizarse la imagen de la tierra africana: «*Yo voy por el Alto Congo... / Un grito unánime junta / ritmo, golpe, canto, y remo / uno solo*». El canto de Artel no es un canto para el regreso al Africa, es el canto con el cual desnuda su alma; con los trazos de su pluma, su poesía devela el dolor ancestral del negro. En "La ruta dolorosa" dice:

Sobre rutas de espanto,
en cuyo linde azul unió el destino
la canción con el látigo
y donde un gran dolor madura
como ron alquitranado;
hombre del litoral,
mi luminoso litoral atlántico.

"La ruta dolorosa" se convierte en la canción del viaje del negro a América; similar a lo que nos muestra Manuel Zapata Olivella cuando nos remonta a los orígenes de los *orichas* en su novela *Changó, el gran putas*. En el poema antes mencionado, Artel se reconoce hombre del Atlántico y hace reminiscencia del dolor heredado.

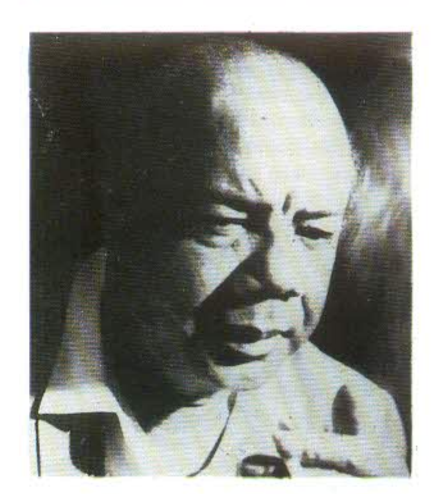
Helcías Martán Góngora (1920-1984) es la voz que nace del Pacífico colombiano. Su poesía brota y se nutre en la invaluable riqueza de la tradición oral; las décimas, «encanto de trovadores», y los romances, serán formas reconocibles en su rica producción poética, aunque no las únicas formas literarias.

La palabra del guapireño nos llega desnuda, abandonada al cauce del pensamiento, y semejante al torrente de los ríos; es mensaje del sueño, rica en sonidos, donde cada verso se transforma en vehículo alado de sus visiones y vivencias, recorre todos los senderos, le canta a Guapi, Buenaventura, Timbiquí, Tumaco, Popayán y Cali; los temas del agua y del silencio serán el *leit motiv* de su poesía. Los rasgos culturales, sociales y religiosos son la razón permanente en la creación de Martán Góngora para cantar a sus ancestros, como por ejemplo en "Coctel":

Coctel de razas en el trópico:
el indio, el negro, el español,
gota de sangre aborigen,
africana savia y sudor,
vino que desborda el ímpetu
rapaz del conquistador
que el azar mezclaba y mezclaba
en las ánforas del amor.

Aquí el poeta valora la gran potencia vivificadora de la combinación de razas. Al actualizar el pasado, nos lanza al reconocimiento de nuestra trietnicidad; igual lo hace en su libro *Humano litoral* (1954), del cual se ha dicho que es una «simbiosis del hombre con sus ancestros y el paisaje nativo», y que «es un himno a la raza».

Igual que Candelario Obeso y Jorge Artel, Helcías Martán Góngora canta a la mujer con una nueva mirada extasiada, mas no con aquella tan difundida de símbolo erótico: la visión que nos ofrece sobre ella hace que se interiorice como paisaje, música, mariposa, continente o



Jorge Artel.



Portada de Salomón Rabinobich para "Auto de fe", de Helcías Martán Góngora, Cali, Impresora Feriva, 1975.

red: «*Todo el amor, toda la luz, toda la sed: / corazón, copa y cielo, / mujer red*».

En su libro *Mester de negrería y fabla negra*, Martán Góngora hace elogio del trabajo con la fuerza y precisión de quien lleva la savia de su raza. "Cristo negro" es un poema de visión sociopolítica: Cristo se identifica con el negro del Pacífico: minero, galeote, peón, maderero, bracero, pescador y artesano:

Cristo de los socavones,
peón de zafra y soldado.
Galeote de las canoas,
maderero del pantano,
bracero en Buenaventura
y pescador en Tumaco.

Aunque se reconoce en este poema su mirada desde la perspectiva judeo-cristiana, no por ello disminuye su preocupación por la situación de aislamiento y pobreza del hombre del Pacífico.

Helcías Martán Góngora es artífice de la palabra; desde su lírica nos ofrece infinidad de sonidos, mas no con la estridencia de un Guillén; por ejemplo, no maneja «exageraciones verbales». También, como Candelario Obeso, sabe recoger el rasgo dialectal del negro de la costa pacífica, ubicándolo en su entorno cultural:

No creigaj que yo ejtoy loco
ni que dijvarío un poco,
lo que te digo ej verdá.
Voy a pejcate una estrella
pa que voj juguej con ella
y matej la escuridá.

Otros poetas negros de relieve en el siglo XX son Hugo Salazar Valdés, Miguel A. Caicedo, Juan Zapata Olivella, Marco Fidel Chaves, María Teresa Ramírez y el también guapireño Alfredo Vanín.

La poesía de Los Nuevos

Fernando Charry Lara

1925: LA REVISTA *LOS NUEVOS*

El 6 de junio de 1925 apareció en Bogotá la revista *Los Nuevos*, de la cual se editaron cinco números que en total apenas excedieron las 150 páginas. Sirvió de órgano a un grupo de escritores jóvenes que habitualmente se reunían en los cafés Windsor, de la calle 13, o en el Rivière, de la 14, ambos en Bogotá. De ellos, el menor era, con 19 años, Alberto Lleras Camargo, y el mayor, de 30, León de Greiff. Se juntaron allí, pues, quien iba a ser presidente de Colombia en dos ocasiones, con aquel que se ha considerado como uno de los mejores poetas hispanoamericanos de la época.

Además de Lleras y De Greiff, figuraron en la nómina de *Los Nuevos* Rafael Maya, Germán Arciniegas, Felipe Lleras Camargo, Eliseo Arango, Jorge Zalamea, José Mar, Manuel García Herreros y Luis Vidales. Desde un comienzo se mencionó, además, a varios poetas como afines a esa agrupación: José Umaña Bernal, Rafael Vásquez, Germán Pardo García, Octavio Amórtegui, Juan Lozano y Lozano y Alberto Angel Montoya.



Integrantes del grupo "Los Nuevos", ca. 1925: Jorge Zalamea, Rafael Maya, Abel Botero, Luis Vidales, Alberto y Felipe Lleras, José Mar (José Vicente Combariza), José Enrique Gaviria, Alfonso Márquez, Francisco Umaña Bernal, S. Montenegro, Manuel García Herreros, Luis Buenahora, Carlos Arturo Tapia y Sánchez, Diego Mejía. Casa de Poesía Silva, Bogotá.

¿MOVIMIENTO, GENERACIÓN O GRUPO?

Se ha discutido si Los Nuevos constituyó un movimiento con aficiones y tentativas comunes o si, más exactamente, tan sólo puede hablarse de ellos como miembros de una generación literaria. Esta última opinión tiende a prevalecer. Son entonces Los Nuevos la promoción que sigue en Colombia a la de los centenaristas (así llamados por haber surgido alrededor de 1910, cuando se celebró el primer centenario de nuestra independencia política). Una generación literaria en la que el vínculo eran la edad y la camaradería y no la uniformidad de gustos ni de pareceres en estética o en política. Tanto que una de las notas editoriales advirtió: «... cuando se juzgue a nuestra generación, es inútil tratar de definirla en una sola agrupación homogénea». También se aclaró que «la política de los directores es independiente de la de la revista».

Rafael Gutiérrez Girardot rechaza el carácter de generación que estamos dando y se dieron sus integrantes. Afirma que esos jóvenes constituyeron «simplemente un fenómeno de la vida literaria (el de los grupos de escritores) semejante al de El Mosaico en el siglo pasado y al de la Gruta Simbólica en los comienzos del presente».

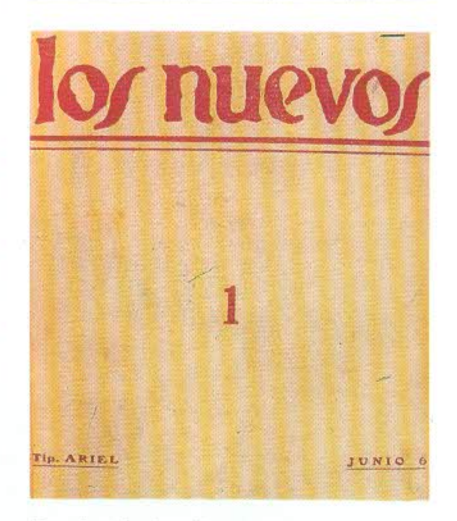
Quienes se agruparon en Los Nuevos se caracterizaron por su heterogeneidad de actitudes y ambiciones. Figuraron allí poetas, ensayistas, periodistas y políticos. Casi todos participaron en la política, con la más visible excepción de León de Greiff, quien, sin embargo, no ocultó su adhesión a las izquierdas. Algunos ocuparon posteriormente posiciones en el parlamento o en el gobierno. De ellos, dos fueron exclusivamente poetas en el curso de sus largas vidas: De Greiff y Maya. Otro tanto se diría de Vásquez, Pardo García, Amórtegui y Angel Montoya. Mientras Zalamea, Umaña Bernal y Vidales alternaron la poesía con la política y el periodismo. Después de los años veinte, Lozano apenas escribió contados poemas.

LOS AÑOS VEINTE EN COLOMBIA

En 1918 asumió la presidencia de Colombia el gramático Marco Fidel Suárez, después de un debate en que su opositor fue el poeta Guillermo Valencia. La Iglesia contribuyó decisivamente, con su influencia todavía incontrastable, al triunfo del señor Suárez, nada sospechoso, como sí lo era Valencia de haber sido atraído hacia tendencias como el modernismo, cuestionadas por su heterodoxia. Según Gerardo Molina, tres circunstancias confluyeron entonces en la vida nacional: las repercusiones que trajo el fin de la primera guerra mundial; la de convertirse Estados Unidos en primer comprador de café, nuestro principal producto de exportación, creándose así la consiguiente dependencia económica con esa potencia, y la iniciación del tránsito del país

agrícola al industrial. El censo efectuado ese año dio para Colombia casi seis millones de habitantes y comprobó el predominio de la población rural, pues aquellos que vivían en conglomerados de mil quinientas o más personas alcanzaban sólo la quinta parte de la población. Maniobras políticas debilitaron ante el Congreso al presidente Suárez, que se vio obligado a renunciar en 1921. Le sucedió el designado Jorge Holguín, quien culminaría en 1922 el período reglamentario.

De 1922 a 1926 ejerció la presidencia Pedro Nel Ospina, coincidiendo su mandato con años de prosperidad económica. Ya en 1925 el sector industrial alcanzaba el diez por ciento del producto nacional bruto. En ese año, el de aparición de *Los Nuevos*, y un poco antes, se presentaban en la vida colombiana influyentes factores: la llegada del dinero norteamericano como indemnización por el despojo de Panamá junto con el proveniente de los primeros empréstitos, lo cual generó lo que se ha llamado la "danza de los millones"; la construcción de carreteras y de ferrocarriles, atribuyéndose carácter mesiánico a estos últimos; los trabajos de la Misión Kemmerer para organizar el Banco de la República, el sistema bancario, la Contraloría General y otros organismos; la subida internacional de los precios del café; la expedición de leyes en materias sociales, bancarias y de control fiscal; la iniciación de exploraciones petroleras, otorgándose concesiones a compañías yanquis; el comienzo de la aviación comercial (la SCADTA, Sociedad Colombo Alemana de Transportes Aéreos, que fue después Avianca, una de las primeras empresas de ese ramo en el mundo, inició ya en 1919 sus vuelos en territorio nacional); las transmisiones radiales, que empiezan de manera esporádica en 1925, tomando continuidad poco después; el giro de la educación hacia los estudios técnicos; la circulación de gran número de vehículos; el desarrollo de la industria eléctrica y un mayor consumo de electrodomésticos; el auge del periodismo, que cobra decisiva importancia política, siendo los primeros suplementos literarios los de los diarios bogotanos *El Tiempo* y *El Espectador*; la popularización de la música latinoamericana; los permanentes espectáculos musicales, cinematográficos y deportivos y, en síntesis, la llegada del siglo XX a Colombia, con el consecuente cambio de las condiciones materiales de existencia de sus pobladores. Se dieron entonces con firmeza los primeros pasos hacia la modernización del país, que avanzó en diversos campos a la era de producción capitalista. Y con la transformación, en número considerable, de la población campesina en masas urbanas.


los nuevos

Política, Crítica, Arte, Literatura, Asuntos Sociales

Director, F. LLERAS CAMARGO — Secretario de redacción ALBERTO LLERAS

DIRECTIVA:

Colaboración de todos los escritores nuevos

No. 1 — Bogotá, Colombia, junio 6 de 1925 — Valor 0.10

1. No vamos a lanzar un manifiesto ni a formular un programa. Diremos, simplemente, la razón de nuestra revista. Pensamiento nuevo, ideas nuevas, rumbos nuevos, son ex-

Portada y bandera del primer número de la revista "Los Nuevos" (junio 6 de 1925), dirigida por Felipe Lleras Camargo. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

A pesar de muchas muestras de progreso, centrado principalmente en ciudades y municipios importantes, resultaba a la postre insatisfactorio tal proceso de superación. Así, en ese mismo momento, lo pusieron de presente varios escritores y hombres públicos, como el modernista Baldomero Sanín Cano y los centenaristas Alfonso López Pumarejo, Eduardo Santos, Luis Cano, Alejandro López, Esteban Jaramillo, Luis López de Mesa y Armando Solano. El último, uno de los más sagaces intérpretes de la realidad colombiana, escribía en 1922, según cita de Carlos Uribe Celis en su libro *Los años veinte en Colombia, ideología y cultura*: «Poseemos flamantes facultades universitarias y carecemos de escuelas primarias. Tenemos numerosos artistas de la palabra escrita y hablada, pero el porcentaje de nuestro analfabetismo es aterrador... Somos dueños del servicio de aviación quizá más eficiente del mundo, pero hay varias comarcas que no tienen ni una pulgada de vía férrea, ni gozan de carreteras, ni de caminos de herradura. La prensa diaria toma vuelo mayor cada día, pero las multitudes, que mayor estímulo requieren para solidarizarse con el esfuerzo progresivo de la comunidad, ignoran por completo lo que dice esa prensa».

La larga hegemonía conservadora finalizó con la presidencia de Miguel Abadía Méndez (1926-1930), correspondiéndole afrontar la depresión económica de 1929. Se presentaron, entonces, huelgas en las áreas petroleras, en los puertos del río Magdalena y, la más grave, en la zona bananera, que produjo la matanza de gran número de campesinos, provocando inmensa agitación social y política en todo el país. La división del partido conservador, entre los candidatos Guillermo Valencia y Alfredo Vázquez Cobo, permitiría la subida al poder del liberalismo; ello ocurrió a través de un movimiento de Concentración Nacional que hizo presidente, en 1930, a Enrique Olaya Herrera.

Como consecuencia de los avances económicos y sociales antes mencionados, escritores y poetas se vieron marginados en la provisión de los altos cargos administrativos, públicos y privados, restringiéndose en muchos casos su actividad al periodismo y a la cátedra. La organización del Estado y de los negocios requería la



Ilustración de Carlos Arturo Tapia para el libro de poemas "La vida en la sombra" de Rafael Maya, 1925. Biblioteca Nacional, Bogotá.

formación de personal especializado. Se ha supuesto que ello constituyó decisivo golpe contra nuestro mentado humanismo. Pero, sospechando de la real existencia de ese humanismo (independientemente de los estudios lingüísticos, sin duda valiosos, de Rufino José Cuervo, Miguel Antonio Caro y Marco Fidel Suárez), se daba un paso importante que, bien intencionado y creando nuevas fuentes de trabajo, habría contribuido a eliminar la constante subordinación de las gentes de letras a caprichosos y deprimentes intereses de la burocracia partidista en el sector oficial. Sin embargo, surgidos por lo común de la clase media económica y sin mayores oportunidades para ganarse el sustento, los literatos continuaron pretendiendo llegar a ser funcionarios. A fines de siglo esta sigue siendo hoy, por las mismas razones, ambición frecuente de ellos, aun entre los más jóvenes.

LOS NUEVOS

Publicación de *Los Nuevos* 1925

León de Greiff	1895	1976
Rafael Maya	1898	1980
José Umaña Bernal	1899	1982
Rafael Vásquez	1899	1963
Luis Vidales	1900	1990
Octavio Amórtegui	1901	1990
Juan Lozano y Lozano	1902	1979
Germán Pardo García	1902	1991
Alberto Angel Montoya	1903	1969
Jorge Zalamea	1905	1969

ISMOS Y VANGUARDIAS

Los Nuevos no se interesaron particularmente por los movimientos que más atraían la atención de lectores y espectadores en las letras y las artes de aquel tiempo, a los cuales no fueron extrañas corrientes poéticas que se manifestaron en Hispanoamérica y en España. Las novísimas tendencias de esos años suelen ser referidas como *ismos* o *vanguardias*. Aclaremos, sin embargo, que la palabra *vanguardia* había sido utilizada, desde finales del siglo XIX, para aludir a distintas fuerzas renovadoras de la expresión literaria y artística. Así, algunos ya habían considerado vanguardista la poesía de Rubén Darío.

Comúnmente se habla de la década de 1920 como de una etapa del siglo XX en la cual las gentes, después de la primera guerra mundial, quisieron olvidarse de la tragedia vivida entregándose a cuantas emociones y diversiones pudiese darles la reconquista de la paz. Sin embargo, la posguerra había planteado muchos problemas en países europeos. De modo que los denominados "años locos" no fueron sólo de regocijo sino que, en el escenario inmediatamente posterior al conflicto bélico, se produjeron numerosos trastornos sociales y políticos.

También los campos de la literatura y del arte ofrecieron grandes innovaciones en los años veinte. Revolucionarias teorías y creaciones fueron divulgándose y ganando adeptos. Mas también es evidente la presencia de una actitud de conservadurismo opuesta a la experimentación artística que había tomado auge con anterioridad a la lucha armada. Por ejemplo, después de su ciclo cubista la pintura de Pablo Picasso llegó a una pausa neoclásica. En música, Igor Stravinski dio la impresión de regresar a esquemas tradicionales. Y en los poemas de Paul Valéry, sus comentaristas advirtieron la fusión, no estrepitosa, de clasicismo y simbolismo. Aunque de todos modos tiene que reconocerse a la actividad de las vanguardias como más típica de ese período.

El futurismo italiano

Ya en el decenio anterior, y aun antes, habían aparecido los primeros *ismos* literarios. Fue así como en febrero de 1909 se conoció en París el escrito titulado *Fundación y manifiesto del futurismo*, del italiano Filippo Tommaso Marinetti, quien amplió sus ideas en 1912 en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*. Quiso este italiano, nacido en Alejandría, llevar a las letras y artes el ritmo de la velocidad y de las máquinas propio de la civilización industrial. Planteó la abolición de la sintaxis y la súbita aparición de las *palabras en libertad*. Así como el desprecio hacia cualquier pasado cultural: arrogantemente insinuaba la quema de museos y bibliotecas. En contravía, exaltó el peligro, la audacia y la violencia como estímulos de la lírica nueva. Y en ella, la primacía de lo deportivo sobre el ensueño. Pidió también revolucionar la presentación tipográfica de los textos literarios. Propugnó por el predominio de las imágenes en el poema, idea en la que irían a acompañarlo todos los *ismos*. E hizo, al mismo tiempo, la apología del militarismo y de la guerra: con lo que sus seguidores fueron en parte absorbidos por el fascismo. Se ha dicho que, hacia 1925, el futurismo perdió la influencia que alcanzó a ejercer en países latinos. La tuvo, especialmente por la referencia a aspectos de la ciudad y de la vida modernas, en poetas ultraístas de España e Hispanoamérica.

El expresionismo alemán

Desarrollado principalmente en Alemania, se supone al expresionismo como tendencia nacida para oponerse al influjo del impresionismo. Este último reproduce la impresión inmediata y momentánea que las cosas suscitan, sin la corrección que en ella introducen la razón y la experiencia humanas. El expresionismo ofrece, diversamente, no las cosas, sino las ideas que nos formamos sobre ellas. El expresionista no quiere ser objetivo, sino expresarse a sí mismo. Manifiesta las sensaciones internas motivadas por impresiones recibidas de lo exterior. Y lo hace mediante imágenes estridentes y a veces grotescas. El expresionismo se inició en literatura en 1910, antes que en otras artes. Entre sus precursores se menciona a Rainer María Rilke y a Georg Trakl. Jorge Luis Borges lo consideró el más importante de los *ismos* europeos. Y el crítico Amado Alonso opina que la época de mayor hermetismo en la poesía de Pablo Neruda, la de *Residencia en la tierra* (1925-1935), es, además de romántica y personalísima, «expresionista por el modo eruptivo de salir». Neruda, en efecto, coincidió allí con el expresionismo en una visión pesimista y apocalíptica de la realidad: «... *sueños que salen de mi corazón a borbotones, / polvorientos sueños*

que corren como jinetes negros, / sueños llenos de velocidades y desgracias».

El dadaísmo, en Zurich

El dadaísmo fue iniciado en Zurich hacia 1916 por el rumano-francés Tristan Tzara. Su nombre vino de la primera palabra pronunciada por un niño: *dadá*. Negó que existiese conformidad entre las ideas y su expresión en palabras. Desconoció, por lo tanto, la importancia de lo racional en el manejo del lenguaje. Además, fue contra las posibilidades que en el arte puedan tener tanto el realismo como el solo ejercicio de la imaginación. La burla, el escepticismo y la destrucción constituyeron el triángulo de sus principios y propósitos. La mayor parte de los miembros del dadaísmo integró en 1925 el movimiento surrealista. En España se escribieron unos pocos poemas dadaístas, como los del hoy olvidado José Rivas Panedas.

El surrealismo de André Breton

El surrealismo —que algunos llaman superrealismo, acaso con mayor exactitud— lo definió André Breton en 1924 en su primer *Manifiesto:* «Automatismo psíquico puro, en virtud del cual uno se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral». En las fuerzas inconscientes del espíritu humano, así como en la confluencia de la vigilia y lo onírico, encuentra el surrealismo la fuente de la creación poética. Se interesa, por ello, en el automatismo psíquico y en los sueños. Una de sus técnicas (en la que después dejó de insistir) fue la *escritura automática*. Escritura que se haría en estado de inconsciencia, libre de toda vigilancia: el abandono del poeta a sus sueños. Después otros han corregido esa propuesta inicial y han supuesto que el poema debe apoyarse en el juego caprichoso y desinteresado de la mente. Reclamaron los surrealistas la libertad de la imaginación como medio de emancipar el espíritu. La poesía, el amor y la libertad fueron tenidos como los únicos medios capaces de transformar al mundo y al hombre. De ahí su rebeldía frente a la sociedad contemporánea y a sus instituciones: Estado, Iglesia y moral convencional. Ese ademán corresponde a algo más que un movimiento literario. En lengua española se ha dado un surrealismo que se considera no ortodoxo, no sometido a rígidas normas y prácticas. En él se mencionan principalmente textos de Federico García Lorca, Juan Larrea, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, en España; de Luis Cardoza y Aragón, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Braulio Arenas, Enrique Molina, Octavio Paz, Juan Sánchez Peláez y Francisco Madariaga, en América. Dicha aproximación al surrealismo francés se manifiesta unas veces en la obra total y otras, solamente, en algunos libros de esos poetas.

El creacionismo: Huidobro y Reverdy

Vino el creacionismo simultáneamente, en América y Europa, en la segunda década del siglo XX. Porque se disputaron su invención Vicente Huidobro en el orbe hispánico y Pierre Reverdy en Francia. El poema, según Huidobro, es algo que el poeta agrega a la naturaleza al presentar un hecho nuevo, independiente de lo conocido: «El poeta [dijo] crea fuera del mundo que existe el que debiera existir [...] Crea lo maravilloso y le confiere una vida propia. Crea situaciones extraordinarias que nunca podrán existir en la realidad y, a causa de esto, ellas deben existir en el poema, a fin de que existan en alguna parte». Ese intento se logra a través de nuevas e insólitas imágenes poéticas que motivan sorprendentes asociaciones. Juan Larrea y Gerardo Diego fueron, en España, los más devotos seguidores del creacionismo del poeta chileno.

El ultraísmo: Madrid y Buenos Aires

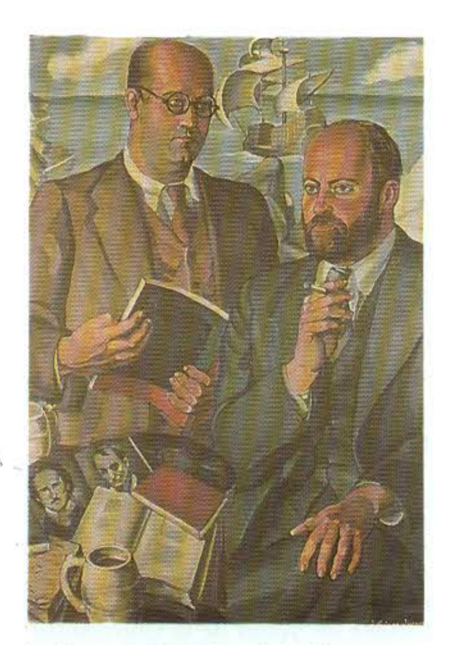
Finalmente, se menciona el ultraísmo como la tendencia vanguardista propia de España e Hispanoamérica. Nacido en 1919, declaró su «voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo». Iba, pues, contra prolongaciones del modernismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX que seguían manifestándose en verso y prosa. No tenía el ultraísmo español orientación estrictamente definida: «... en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo». Aspiró a que en su temática apareciera la dinámica de la vida moderna, con metáforas ajenas a la antigua retórica y al sentimentalismo. Ramón Gómez de la Serna fue reconocido, por sus *greguerías*, como precursor de la postura ultraísta. Se recuerda su fórmula: «Humorismo más metáfora es igual a greguería». A Rafael Cansinos Asséns y a Guillermo de Torre se les tuvo en Madrid como sus teóricos y divulgadores. De regreso a Buenos Aires, después de vivir la adolescencia y primera juventud en Europa, Jorge Luis Borges le dio un programa de fisonomía más precisa: «... reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora [...] Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha así su facultad de sugerencia». El neopopularismo de Federico García Lorca, al exaltar brillantemente la imagen poética surgida del habla andaluza, dio término en España, hacia 1923, a las rebuscadas metáforas ultraístas. Numerosos poetas hispanoamericanos parecen haber sido influidos por este movimiento.

AUTORES PREDILECTOS

Ahora bien: ¿en qué tendencias literarias, libros y autores, se interesaban los jóvenes colombianos de entonces?

Los poetas de Los Nuevos mencionaban entre sus lecturas preferidas las de Arthur Rimbaud, Fedor Dostoievski, Stéphane Mallarmé, Paul Claudel, Paul Valéry, Leon Paul Fargue, Pierre Drieu la Rochelle, Guillaume Apollinaire, Rabindranath Tagore, Peter Altenberg, Hugo von Hofmannsthal, Vladimir Maiakovski, entre otros. Es de suponer, sin embargo, que no sólo ellos sino otros serían sus autores de cabecera. En primer término, algunos clásicos de la literatura universal. En seguida, españoles de la llamada Generación del 98: Miguel de Unamuno, Antonio y Manuel Machado, Azorín, Pío Baroja, Ramón del Valle-Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Ramiro de Maeztu. Nombres a los que pueden añadirse los de José Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez. Y, con vasta resonancia en Hispanoamérica, Ramón Gómez de la Serna. Varios hispanoamericanos pueden, así mismo, ser mencionados. No dejaba de leerse a Rubén Darío. Y, entre los siguientes modernistas, a Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig y Enrique González Martínez. A prosistas como José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, Gonzalo Zaldumbide, Ventura García Calderón y Alfonso Reyes. Desde luego, no debe descartarse la mayor o menor simpatía que Los Nuevos mostrarían por obras de escritores hoy poco o nada mencionados. Una común afición: los creadores de la novela rusa. Entre los poetas colombianos es posible conjeturar su devoción a Rafael

Pombo, José Asunción Silva, Guillermo Valencia, Porfirio Barba-Jacob, Luis Carlos López y Eduardo Castillo. El interés sería primordialmente por poetas, ensayistas y novelistas franceses y españoles. Se ha mencionado el influjo, en las derechas, de Charles Maurras y Maurice Barrès. En las izquierdas, de André Gide, Jacques Rivière y, en general, de la *Nouvelle Revue Française*. Sin embargo, a pesar de los que fuesen posibles y recientes modelos, que ellos mismos se halagaron en citar, no había concluido la infortunada herencia grecolatina. Compañera inseparable de la pompa tribunicia y de la decoración modernista de inclinación parnasiana. Esta última, además, tenía en el viejo humanismo sólido precedente. Su aprovechamiento presuntuoso continuaba siendo útil en cuanto tuviese que ver con la elocuencia oral o escrita. Pues la oratoria, para muchos, no dejaba de ser afición predilecta.



Los hermanos Otto y León de Greiff. Oleo de Ignacio Gómez Jaramillo, 1940. Museo de Antioquia, Medellín.

Grandes libros de poesía

Entre los libros de mayor ascendiente en el campo poético, europeos y americanos, que se publican en la época de Los Nuevos, unos han conservado más que otros su valor. En 1898, año de su muerte, Stéphane Mallarmé da término al poema *Un coup de dés*. De 1909 es *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones, cuya tempestad de imágenes novedosas antecedió al ultraísmo en su desmesurado amor a la metáfora. De Guillaume Apollinaire, uno de los fundadores de la poesía moderna, son *Alcools* de 1913 y *Calligrammes* de 1918. De 1913 es *La prose du Transsibérien*, de Blaise Cendrars. De 1915, *Cathay* de Ezra Pound y de 1925 sus primeros *Cantos*. De César Vallejo, en 1919, *Los heraldos negros* y en 1922 *Trilce*. José Juan Tablada introduce el haikú japonés en la lírica de lengua española con *Un día...* (1919), *Lipo y otros poemas* (1920) y *El jarro de flores* (1922). De 1919 es *Zozobra*, de Ramón López Velarde. De Paul Valéry, en 1920, *Le cimetière marin* y en 1922 *Charmes*. En 1922 se publica también *The Waste Land* de Thomas Stearns Eliot. Ese mismo año, en Buenos Aires, de Oliverio Girondo aparecen los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Allí mismo, en 1923, Jorge Luis Borges da a conocer una primera colección poética, *Fervor de Buenos Aires*, a la que sigue en 1925 *Luna de enfrente*. De 1923 es *Harmonium* de Wallace Stevens y de 1924 *Anabase* de Saint-John Perse. De André Breton, *Les pas perdus* en 1924 y *Nadja* en 1928. De Paul Eluard *Capitale de la douleur* en 1926 y *L'amour, la poésie* en 1929. De Henri Michaux, en 1929, *Ecuador* y *Mes proprietés*. Pablo Neruda edita en 1924 *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y en 1925 da a conocer "Galope muerto", poema inicial de su primera *Residencia en la tierra* (1933). De 1924 es *Luna Park*, de Luis Cardoza y Aragón. De 1927, *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat y *Perfil del aire* de Luis Cernuda. De Rafael Alberti, en 1929, *Sobre los ángeles*, y en 1930 *Sermones y moradas*. De Pedro Salinas, *Presagios* en 1923 y *Seguro azar* en 1929. De 1928, *Cántico* de Jorge Guillén y *Primer romancero gitano* de Federico García Lorca. De Gerardo Diego son *Manual de espumas* en 1924, *Versos humanos* en 1925 y *Fábula de Equis y Zeda* en 1932. De Manuel Altolaguirre, *Las islas invitadas y otros poemas* en 1926. Finalmente, en esta rápida y de veras parcial enumeración: *Altazor* de Vicente Huidobro en 1931, *Las ínsulas extrañas* de Emilio Adolfo Westphalen en 1933 y, de Xavier Villaurrutia, en 1926 *Reflejos* y en 1931 *Nocturnos*.

Los poetas de Los Nuevos seguramente conocieron la mayoría de los libros anteriores, o de algún modo tuvieron noticia de su publicación. ¿Suscitaron su interés algunos de ellos? ¿No sería más verosímil pensar que les dejaron indiferentes?

Acontecimientos poéticos

Surge también, ligada con la precedente, otra pregunta: ¿llegaron Los Nuevos a interesarse por acontecimientos relacionados con la creación poética, la escritura y la concepción de la poesía, ocurridos en el mismo decenio de los veinte? Mencionaremos algunos de ellos. En 1924 André Breton lanza su primer manifiesto del surrealismo y aparece la revista *La Révolutión Surréaliste*, órgano de tal movimiento; uno y otra despiertan largas discusiones con encontrados puntos de vista acerca del automatismo psíquico, las relaciones con el marxismo revolucionario, la poesía en su función de lenguaje esencial y liberador del hombre, la exaltación del erotismo (que junta lo físico con lo metafísico), la necesidad de lograr un cambio en la sociedad y en el ser humano, la idea de la poesía como modo no racional de conocimiento, etc. Así mismo, el debate suscitado en Francia en 1926 con los libros de Henri Brémond sobre *La poésie pure* y *Prière et poésie*, que asimilan lo poético, por inefable, a un estado místico. También es preciso citar entre tales acontecimientos la revaloración de la poesía de Luis de Góngora en 1927, con antecedentes hispanoamericanos como los estudios de Alfonso Reyes acerca del poeta cordobés. Igualmente, las diversas inquietudes y formas motivadas en la poesía hispánica por los *ismos* europeos y americanos. Esos y otros sucesos dieron oportunidad en aquel tiempo a apasionados y opuestos pareceres en relación con la poesía y lo poético. Sin embargo, en la prensa literaria colombiana no promovieron mayores comentarios. Lo cual es indicio, por lo menos, de que nuestros jóvenes poetas, que eran los del grupo Los Nuevos, poco o nada se ocuparon de ellos. No es aventurado, por lo tanto, suponer cierto marginamiento suyo de la agitación poética que se vivía en muchas partes del mundo occidental.

Marginamiento y dispersión

Dicho marginamiento fue confesado por varios de los escritores de Los Nuevos. Por ejemplo, Luis Vidales declaró que, cuando escribía sus poemas de *Suenan timbres* (1926), que las gentes llamaron vanguardistas, no había él leído aún a los autores representativos de esas tendencias. Enten-

diendo nosotros que se refirió principalmente a los franceses, ya que de diversos lugares de habla española llegaban constantemente libros y revistas de la nueva literatura.

Con mayor amplitud reconoció Rafael Maya el aislamiento, en aquella hora, de las jóvenes letras colombianas, refiriéndose, por contraste, al espíritu abierto de Baldomero Sanín Cano. Espíritu que era también, en Los Nuevos, y también como excepción, el de Jorge Zalamea y León de Greiff. Maya dio tal testimonio en su libro *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana* (1944). Pero su insistencia en lo tradicional lo llevó a suponer que el hábito de esa reclusión, hasta entonces practicado, comportaba ventajas frente a las incitaciones de la aventura estética y particularmente de los *ismos*: «Hay un buen sentido nacional que rechaza lo extravagante y arbitrario». Y añade que tan cauteloso sentido «nos coloca en apariencia a la zaga de muchas cosas», pero «ha favorecido el desarrollo gradual de nuestra cultura». Lo cierto es que las tendencias de posguerra, que en algunas naciones serían verdaderamente ruidosas, acá tuvieron mínima repercusión. Deberían pasar varias décadas para que unos pocos, después de *Piedra y Cielo*, desentrañaran el sentido de corrientes en las que se ha reconocido vigencia. Como la encontraron, por ejemplo, en ciertos aspectos del irracionalismo poético.

En el mismo libro, *Consideraciones críticas*, ratificó Maya el desinterés de Los Nuevos por las vanguardias y su persistencia, por el contrario, en estilos rezagados del modernismo como el de la ornamentación parnasiana. Allí leemos: «Este grupo, si bien representó un rompimiento político y literario en relación con los centenaristas, pues en política volvió a las afirmaciones extremas, como reacción contra el sincretismo anterior, y en el campo intelectual amplió considerablemente el radio de la creación artística, permaneció, no obstante, fiel a ciertas escuelas del siglo pasado, como el simbolismo y el parnasianismo franceses, por una parte, y de otro lado a la tendencia clásica, profundamente modificada por lo que hubo en el modernismo de más próximo a esta escuela».

En todo caso, los poetas que se agruparon en las páginas de *Los Nuevos*, posteriormente en *Universidad*, revista dirigida por Germán Arciniegas, en las revistas bogotanas *Cromos* y *El Gráfico* y en los suplementos literarios de *El Tiempo* y *El Espectador*, no muestran en sus obras una poética uniforme sino que siguen diversas tendencias: desde las que nacieron del ejemplo modernista hasta aquellas, las menos, que podemos emparentar con el influjo del ultraísmo. Aparecen estos poetas en orden cronológico, según año de nacimiento: León de Greiff, Rafael Maya, Rafael Vásquez, José Umaña Bernal, Luis Vidales, Octavio Amórtegui, Germán Pardo García, Juan Lozano y Lozano, Alberto Angel Montoya y Jorge Zalamea.

León de Greiff

León de Greiff nació en Medellín en 1895 y murió en Bogotá en 1976. En su ascendencia se juntaron sangres española, alemana y escandinava. Estudió ingeniería por dos años en la Escuela de Minas de la Universidad de Antioquia y en 1914 cursó un año de derecho en la Universidad Republicana de Bogotá. Inicialmente figuró, de regreso a su ciudad natal, en el grupo de Los Panidas, cuya revista, dirigida por él y aparecida en 1915, dio a conocer a esos jóvenes. Casi todos ellos se trasladaron pronto a la capital de la República y se vuelven a encontrar en *Los Nuevos*. Si aún hoy las circunstancias no permiten en Colombia a los escritores dedicarse exclusivamente a la tarea literaria, mucho menos era posible hacerlo a quienes comenzaban a consagrarse a ella en los años veinte. Y así debió León de Greiff resignarse, desde su juventud, a desempeñar modestos empleos en el Ministerio de Educación y en oficinas contables y de estadísticas oficiales. Una sola vez, como funcionario de la embajada colombiana en Suecia, se le ocupó en el servicio diplomático. Cuando, anciano, se retiró de su último cargo, la pensión de jubilación apenas alcanzaba a cubrirle las necesidades más imperiosas. Su entrega a la poesía la compartió con la pasión por la música culta: su colección de discos llegó a ser grande. Fue centro en las tertulias literarias de cafés bogotanos: Windsor, Rivière, Victoria, Asturias, El Automático. Casi se le escuchan todavía los pasos por las calles que día y noche recorrió. Su impar y solitaria estampa fue en sesenta años, para las gentes, la encarnación de la más rara, insolente y misteriosa arte poética. Existen dos poemas suyos, por lo menos, en que dibuja su silueta. Un soneto, de 1916: «*Porque me ven la barba y el pelo y la alta pipa / dicen que soy poeta*...». Y aquel otro, su autorretrato de mucho tiempo después: «*... belfa la boca de hastiado gesto / si sensual, ojos gríseos, con un resto / de su fulgor —soñante, de adehala / todavía—. La testa sin su gala / pilosa. El alta frente. Elato. Enhiesto*...» Es autor de ocho conjuntos poéticos, o *mamotretos*, como él mismo los llamó: *Tergiversaciones* (1925), *Libro de signos* (1930), *Variaciones alrededor de nada* (1936), *Prosas de Gaspar* (1937), *Fárrago* (1954), *Bárbara Charanga-Bajo el signo de Leo* (1957), *Velero paradójico* (1957) y *Nova et Vetera* (1973). Recopilaciones y antologías: *Obras completas* (1960 y 1977), *Libro de relatos* (1975), *Antología poética* (1985), *Obra completa*, tres tomos, edición al cuidado de Hjalmar de Greiff (1985-1986), *Baladas y canciones* (1991). Sobre su obra se han escrito, entre otros, estudios de: Orlando Rodríguez Sardiñas: *León de Greiff. Una poética de vanguardia* (1975); Stephen Ch. Mohler: *El estilo poético de León de Greiff* (1975); y Lino Gil Jaramillo: *A tientas por el laberinto poético de León de Greiff* (1975).



León de Greiff.
Oleo de José Rodríguez Acevedo, 1940,
Galería Gartner Torres, Bogotá.

¿Simbolista o vanguardista?

Parecería superfluo plantear, como cuestión primordial, la pertenencia



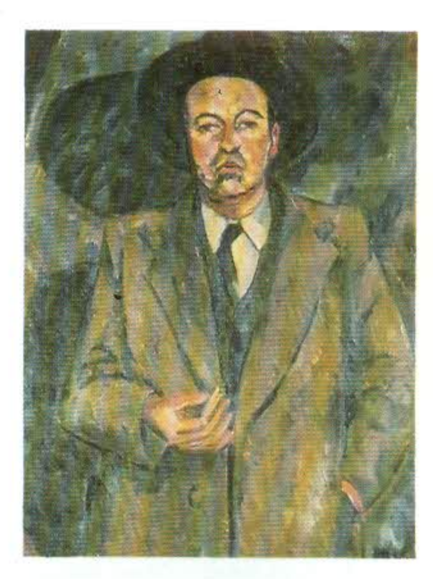
León de Greiff, un año de edad.
Fotografía de Melitón Rodríguez, 1896.
Archivo Melitón Rodríguez, Medellín.

de un escritor a determinada orientación o movimiento. Bien dijo Jorge Luis Borges desconfiar de las escuelas literarias, por pensarlas «simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan». La pluralidad y complejidad inherentes a mucha obra hacen verosímil esta sospecha. Sin embargo, tratándose de la ubicación o filiación poética de León de Greiff, creemos que el planteamiento del asunto queda al margen de la que pudiera tomarse por inútil controversia. Se intentaría con ello, en cambio, la aproximación al sentido artístico que debió guiar su poesía. Pues de dos maneras, aparentemente opuestas, se ha querido estimarla. Algunos la llaman modernista: su amor a la música, la relación estrecha que entre ésta y la palabra se establece en varios de sus poemas, la vinculan con el legado del simbolismo, que es una de las fuentes del modernismo. Otros piensan que constituye una diversa manifestación de la vanguardia hispanoamericana de los años veinte, sin mayor relación con los *ismos* que en ésta se presentaron, pero no menos importante en su novedad y en su actitud.

Fueron muy pocas las declaraciones que a lo largo de su vida dio León de Greiff sobre cuestiones poéticas. Excepcionalmente, advertimos algunas: en una "Cancioncilla" funde música y poesía insinuando: «*Sólo la música es. La Poesía, la Música son una sola Ella*». Mas en la sexta de sus *Prosas de Gaspar* encontramos una revelación en la que, a pesar del tono humorístico o despectivo, se evidencia su predilección por una poesía culta, artística, sin concesiones a la facilidad ni al predominio de lo sentimental. Entre aquellas líneas se lee: «*La poesía —yo creo— es lo que no se cuenta sino a seres cimeros, lo que no exhiben a las almas reptantes las almas nobles; la poesía va de fastigio a fastigio: es lo que "no se dice", que apenas se sugiere, en fórmulas abstractas y herméticas y arcanas e ilógicas*».

A través de esa sexta prosa de Gaspar es patente, nos parece, la afinidad de León de Greiff con la poesía simbolista. La cual, como es sabido, generalmente se toma, junto con la parnasiana, como influencia decisiva en la poética del movimiento modernista. Movimiento o época cuya plena vigencia, de acuerdo con los manuales literarios, se cumplió aproximadamente entre 1880 y 1920. Aunque con razón se piensa que, por lo menos de alguna manera, el ejemplo del modernismo no cesó por largo tiempo de pervivir, no obstante los cambios de sensibilidad y la sucesión o capricho de las modas. Volvemos a Borges, para dar íntegra la confesión suya en el prólogo que en 1972 antecedió a sus poemas de *El oro de los tigres*: «Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España».

Pensamos ahora no sólo en la obra de León de Greiff sino en las de otros poetas a quienes, a pesar de no vivir en los días actuales, todavía podemos llamar nuestros contemporáneos, como serían William B. Yeats o Paul Valéry, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, T.S. Eliot o Wallace Stevens. Pensando en estos poetas, así como en el ascendiente que siguen ellos ejerciendo sobre poetas jóvenes, acaso nos preguntaríamos si la herencia del simbolismo deba juzgarse enteramente extinguida. Ciertas apariencias —el prosaísmo, la ironía, el humor, el lenguaje coloquial— podrían inducir a respuesta afirmativa. Pero la obstinación en lo misterioso y en la revelación de lo personal oculto y único, que sigue dominando en célebres creaciones poéticas de nuestro tiempo, nos hace suponer que no se ha olvidado y es difícil olvidar la lección del simbolismo. Además es notoria su validez, por la total



León de Greiff.
Oleo de Pedro Nel Gómez, 1938.
Archivo Documental,
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

subjetividad que entraña, en corrientes como el surrealismo y el expresionismo, cuyo influjo en la poesía del inmediato pasado, y aun en la de hoy, no puede ser desconocido.

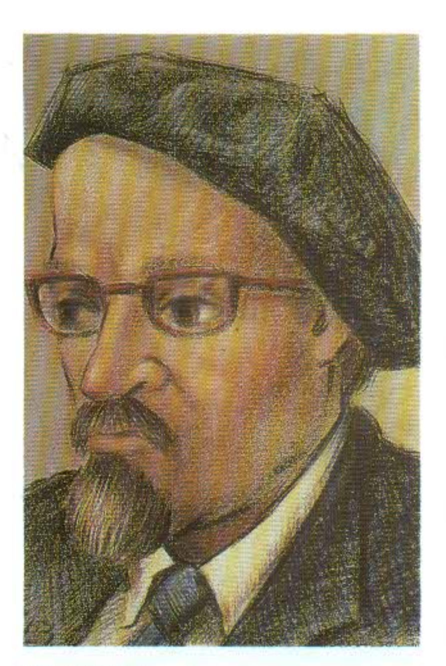
Se recordará que los simbolistas persiguieron la música de las palabras, como los parnasianos habían buscado su precisión plástica. De Greiff aspiró también a tomar de la música su virtud de remembranza, vaguedad y sugerencia, hermanando la perfección armónica de la dicción con la melodía. Siguiendo la fórmula mallarmeana, prefería no nombrar sino sugerir. En viejas palabras de Rémy de Gourmont, el simbolismo representó «individualismo en literatura, libertad del arte, abandono de las fórmulas enseñadas, tendencia hacia lo nuevo y lo raro, aun hacia lo extravagante». Los tres rasgos principales que en la poética simbolista destaca comúnmente la crítica sobresalen en la obra de De Greiff: exaltación de la imaginación y de la sensibilidad, renovación del verso y espíritu de independencia. Insistir, como nos hemos atrevido a insistir, en el simbolismo de los poemas de León de Greiff, es otra manera de situarlos en la mejor tradición de la poesía de Occidente hasta la mitad de nuestro siglo. Manifestó Juan Ramón Jiménez en su curso de 1953, en Puerto Rico, sobre el modernismo: «...los poetas más representativos de todo el mundo, desde fines del siglo pasado hasta los días que corremos, fueron y son

simbolistas». Quisiéramos avanzar la suposición de que el vanguardismo de De Greiff fue también otro beneficio que le dejó el simbolismo.

De Greiff ante la crítica

En su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954), Enrique Anderson Imbert recordó sucintamente la insurrección de las vanguardias en la convulsa década de los veinte. Algunos poetas, ya para entonces en la madurez de sus vidas, sintieron deseos de repetir las experiencias europeas del expresionismo al dadaísmo. «Otros —añade el crítico argentino— que al terminar la guerra andaban más o menos en los 30 años, fueron más violentos, decididos y consecuentes en su afán de escandalizar: César Vallejo, Vicente Huidobro, Oliverio Girondo, León de Greiff». En Colombia, fue De Greiff quien con mayor eficacia representó ese cambio de manéras literarias, convirtiéndose en «el índice inconfundible de la nueva escuela». Lo anotó Rafael Maya al hacer memoria del ambiente y la hora en que apareció: las gentes tradicionalistas «se congregaron en capillas y sinagogas para llorar la muerte del soneto, estrangulado como un cisne por las manos de un poeta rubicundo, de nombre bárbaro, que instaló el búho sobre el hombro de la Musa. Los jóvenes, en cambio, aplaudieron aquella fuerza nueva que venía a remozar la sensibilidad poética de un pueblo apenas salido de la orgía romántica». El alemán Rudolf Grossman, en su *Historia y problemas de la literatura latinoamericana* (1969), anota que en De Greiff «se pone de manifiesto con especial nitidez otro rasgo del expresionismo temprano: su polaridad de sencillez y preciosismo en una y la misma personalidad [...] Si alguna vez sorprende por la sencillez como, otras veces, por la extravagancia, eso también forma parte de sus caprichos, como la acrobacia métrica, que debía expresarse ya en los títulos de sus creaciones: *Tergiversaciones*, *Libro de signos*, *Variaciones alrededor de nada*, *Fárrago*». Y, en su ya mencionada relación, Enrique Anderson Imbert traza una breve imagen de la *única* e *inimitable* personalidad del poeta: «Complejo, introvertido, sarcástico, descontento, imaginativo, con estallidos de ritmos, palabras y locuras, siempre lírico, León de Greiff fue, entre los buenos poetas colombianos, el que abrió la marcha de la vanguardia. Desde *Tergiversaciones* no cesó de contorsionarse. En realidad, ya desde 1915, en la revista *Panida* de Medellín, había empezado a asombrar con una poesía que no se parecía a nada de lo que se conocía en Colombia. Después aparecieron, en España y en Hispanoamérica, poetas que, al crecer, dejaron en la sombra a León de Greiff: pero él vino primero y lo que hizo lo sacó de su cabeza. Juvenil en su arrebato lírico, pasan los años pero sigue gozando del respeto de los jóvenes, generación tras generación».

Críticos nacionales y extranjeros han insistido en la lentitud y mesura con que evolucionó la poesía colombiana anterior a la contemporánea. Y así, por ejemplo, anotan que la obra de León de Greiff, aunque en algunos aspectos se muestra vanguardista y simpatizante de los *ismos* surgidos en Europa y América en la segunda y tercera décadas de la centuria, corresponde sin embargo al movimiento modernista que en algunos países mantenía vigencia en dicho período. Tal opinión la reitera el ensayista Teodosio Fernández en su libro sobre *La poesía hispanoamericana en el siglo* XX (1987). Según el comentarista español, Porfirio Barba-Jacob no era extraño en sus poemas a orientaciones del modernismo. Opinión ésta que, en verdad, no suscita clase alguna de reservas. Y añade: «Como tampoco lo fue León de Greiff, quien, como los surrealistas, encontró sus ídolos en Aloysius Bertrand y en Lautréamont. Por esta vía pudo acercarse al espíritu de la vanguardia, sin renunciar a las preocupaciones formales constantes en una amplia obra poética que va de *Tergiversaciones* a *Velero paradójico*, y que caracterizan el humor (a veces sarcástico, por lo general corrosivo), el gusto por las paradojas, la descripción de la subjetividad del poeta (recurriendo a lo onírico incluso), la musicalidad y la riqueza lingüística».



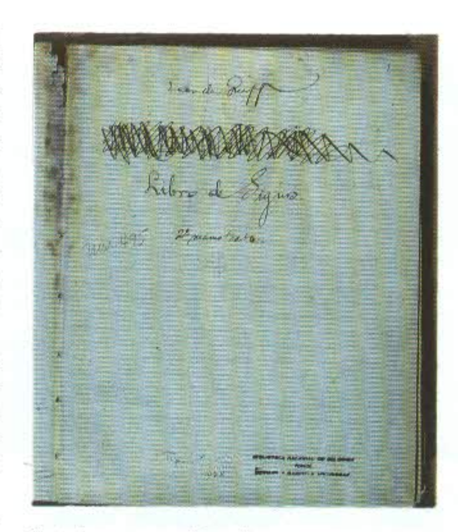
León de Greiff.
Pintura al pastel de Jaime López Correa, 1954.
Archivo Documental,
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

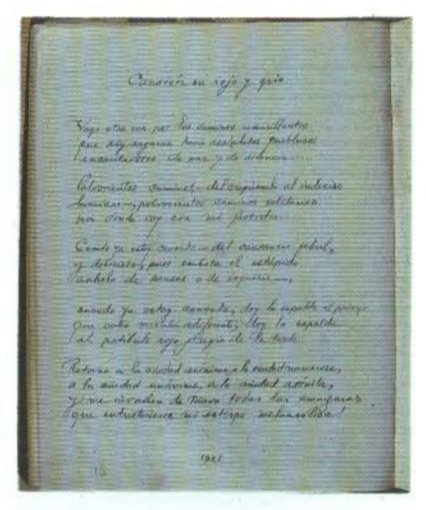
La cuestión merece, aun cuando sea de paso, necesaria dilucidación.

Estudiosos del desarrollo de la literatura hispanoamericana han puesto de presente que durante la época del modernismo se gestaron todos los avances que las vanguardias del decenio de 1920 (o antes) reclamaron, ingenua o maliciosamente, como de exclusiva originalidad y novedad suyas. La vanguardia renegó del pasado modernista sin vislumbrar, u ocultando, que en él precisamente germinaron tales logros. Ha venido a reconocerse, pues, la conexión causal entre modernismo y vanguardia.

Un ensayo del argentino Saúl Yurkiévich, *A través de la trama* (1984), da nuevas aportaciones al respecto, mostrando cómo la modernidad, afán de actualidad, nació con el modernismo. Con éste se prefiguraron las libertades de los vanguardistas: «... al querer captar lo móvil e instantáneo, prepara [el modernismo] la visión veloz y simultánea, la mutabilidad, la excitabilidad de la proteica poesía de vanguardia [...] Con los modernistas comienza la identificación de lo incognoscible con lo inconsciente, de la originalidad con la anormalidad. La oscuridad y la incongruencia empiezan a convertirse en impulsores de la sugestión poética. Lo arbitrario, lo lúdico, lo absurdo, devienen estimulantes estéticos. Por irrupción de las potencias irracionales, las oposiciones y los conflictos se instalan en el interior del discurso para minar la concatenación lógica, la coherencia conceptual. El signo poético se vuelve hermético, ilógico, anómalo, cada vez más distante del discurso natural. El poeta busca un voluntario obnubilarse para transgredir los límites de la percepción normal, busca sobrepasar los significados emergentes para que resurjan las virtualidades semánticas [...] La poesía modernista es la caja de resonancia de las contradicciones y conflictos de su época. Refleja esa crisis de conciencia que generará la visión contemporánea del mundo».

Es también cierto que, como el mismo Yurkiévich lo señala, dentro de la evolución de la vanguardia hispanoamericana (y no sólo en ella sino en el movimiento mundial del que fue su reflejo) se dieron dos épocas. A una primera, estrepitosa, de estilo y temáticas internacionales que desmerecieron en repeticiones y monotonía, siguió una segunda en la que los anteriores desajustes, dejando de ser ostentosos, lograron interiorizarse. Profundizando, con ello, la expresión poética. Lejos del bullicio surgieron así creaciones de tanta importancia como *Trilce* de César Vallejo, *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda y *Altazor* de Vicente Huidobro. A esta segunda época corresponden también los mejores mamotretos de León de Greiff: *Tergiversaciones, Libro de signos* y *Variaciones alrededor de nada.*





Portada y poema "Canción en rojo y gris" del manuscrito de "Libro de signos, 2º mamotreto", de León de Greiff, 1928. Sección de Libros Raros y Curiosos, Biblioteca Nacional, Bogotá.

Lecturas vanguardistas

Existe evidente parentesco entre la poesía de León de Greiff y la de los vanguardistas, hispanoamericanos y españoles. Esa relación la establece principalmente haber compartido con ellos un gesto rebelde. Y, además, lecturas semejantes. Entre éstas, la de Rimbaud, en los tres períodos que, en una obra llena de iluminaciones, señaló Claudel: el de la violencia del animal puro, el del vidente y el de su temporada infernal. Igualmente serían, según él mismo recordó, las del conde de Lautréamont, William Blake, Samuel T. Coleridge y Aloysius Bertrand. Lecturas de su adolescencia, juventud y madurez, «pero más en los albores de la juventud, casi en la pubescencia». Más tarde, nombrando al azar, libros de Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars. Páginas que también estuvieron presentes en la iniciación poética de aquellos vanguardistas.

Música y poesía

Otros autores, así mismo, se presienten cerca de la inteligencia y del corazón de León de Greiff. El más generalmente recordado es François Villon. Y, con él, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Tristan Corbière, Jules Laforgue. Fue vasto su conocimiento de las letras francesas, especialmente de románticos y simbolistas. Y de clásicos castellanos como Jorge Manrique, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo. La figura de Edgar Allan Poe, exaltado en un poema, le sedujo de por vida, a la vez que debió declinar el juvenil interés por Gabriele d' Annunzio. Y largamente recorrió la narrativa: rusa, francesa, alemana, inglesa, escandinava, española. Los tomos y los discos de música (*«Gira la negra luna de ebonita —sobre sí propia— y canta* […] *y lo que canta es la música viva»*) llenaron todos los rincones de su casa. Sería difícil hacer lista completa de sus admiraciones, que abarcaron épocas y literaturas diversas.

Y en relación con su devoción por la música, diremos que a ella se refiere, en el prólogo a *Baladas y canciones* (1991), que recoge poemas de varios libros, su hermano Otto de Greiff. El notable musicólogo y traductor de poesía al español aclara que el empleo de las denominaciones "balada" y "canción" (y de otras del lenguaje musical) que hizo el poeta para titular un buen número de sus composiciones, fue enteramente libre y caprichoso, sin sujeción al estricto significado artístico de ellas. Y agrega: «León nunca estudió la llamada gramática musical, ni mucho menos instrumento musical alguno. En él había una afición innata, adquirida solamente mediante la audición de artistas extranjeros o de amigos colombianos, pero muy principalmente por intermedio de los discos fonográficos, que en su juventud fueron los antiguos de ebonita, de 78 revoluciones por minuto. Su afición era grande, especialmente por los clásicos y los románticos, no tanta por las músicas muy antiguas ni por las de avanzada».

Creador de un lenguaje poético

León de Greiff es, ante todo, el creador de un lenguaje poético. Su obra, un permanente ejercicio de habilidad verbal. Este debió ser su concepto, implícito en todo cuanto escribió: la poesía es una experiencia física de la palabra, hasta llegar con ella a sustituir la mezquina realidad cotidiana. Y manteniendo la convicción de que el fin de la poesía no es otro de aquel que señaló un escritor francés: la creación de un lenguaje dentro del lenguaje. Su grandeza radica en gran parte en una maravillosa capacidad de construcción idiomática y en la forma como en ella conviven la expresión culta junto al habla corriente, el arcaísmo, el neologismo, las voces extranjeras y las de su propia invención. El innegable interés por la obra de De Greiff se justifica también en la aproximación a ese arduo y heterogéneo fausto de la palabra. El acento de De Greiff está a salvo de cualquier imitación. Es suyo, inalcanzable. Su belleza, en ocasiones tan íntima, sorprende a la vez por su lejanía. No concebimos aquellos vocablos, sugerentes, volubles, melodiosos, sino en el solo aire de sus poemas. Su poesía revela, como pocas, la intención de permanecer tenazmente insobornable y solitaria. Su extremo subjetivismo hace que sea, más que original, casi única. Por eso es tan suya su atmósfera de sueños, melancolías, nostalgias, deseos de expresar lo inexpresable, lo inadvertido, lo inefable. Por ello la exclusividad de su lenguaje.

Vanguardismo lejos de los ismos

La lectura de los poemas de León de Greiff nos lleva a la conclusión de que, habiéndose iniciado dentro del



Rafael Maya Ramírez.

modernismo pero formado directamente en la lectura del precursor Poe y de los simbolistas franceses, el sentido más hondo del simbolismo, que concibió a la poesía como aventura infinita, habría de conducirlo, en muchos momentos, al texto vanguardista. Pero el vanguardismo de León de Greiff es creación original suya que no se relaciona con particularidades formales ni con temas, programas o manifiestos de los *ismos* que le fueron contemporáneos. Tengamos además en cuenta que el vanguardismo no fue, ni pretendió serlo, una escuela. Sino un común ademán sedicioso de tendencias diferentes.

RAFAEL MAYA

Rafael Maya nació en Popayán en 1897. Hizo estudios secundarios en el Seminario Conciliar de esa ciudad. Inició allí mismo cursos de derecho en la Universidad del Cauca y los continuó en Bogotá, adonde viajó a sus 20 años, en la Escuela de Santa Clara de la Universidad Nacional. Desde joven escribió poemas y ensayos críticos, interesándose especialmente en la investigación de las letras colombianas. Fue director de revistas y suplementos literarios, catedrático hasta el fin de su vida, decano universitario y, en un período, miembro de la Cámara de Representantes. En París fue delegado cultural de Colombia ante la Unesco. Recibió en 1972 el Premio Nacional de Poesía. La sobriedad y discreción de sus actos fueron ejemplares en contraste con la eterna voracidad de arrogantes figurones a quienes sarcásticamente llamó «eminencias pedigüeñas». Falleció en 1980 en Bogotá. Publicó, en poesía: *La vida en la sombra* (1925), *Coros del mediodía* (1928), *Después del silencio* (1938), *Final de romances y otras canciones* (1935-1940), *Tiempo de luz* (1951), *Navegación nocturna* (1958), *El tiempo recobrado* (1974) y *Poesía* ((1979). En prosa: *El rincón de las imágenes* (1927), *De Silva a Rivera* (1929), *Alabanzas del hombre y de la tierra*, I (1934), *Alabanzas del hombre y de la tierra*, II (1941), *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana* (1944), *Los tres mundos de Don Quijote y otros ensayos* (1952), *La musa romántica en Colombia* (1954), *Estampas de ayer y retratos de hoy* (1958), *Los orígenes del modernismo en Colombia* (1961), *Escritos literarios* (1968), *Letras y letrados* (1975), *De perfil y de frente* (1975) y *Obra crítica*, tomos I y II (1982). Sobre sus poemas y ensayos, David Jiménez Panesso escribió: *Rafael Maya* (1989).

Recepción de la obra de Maya

Varias veces, espontáneamente o interrogado sobre los autores a quienes pudiera reconocer como influencias en su obra, Rafael Maya insistió ante todo en la autenticidad de su poesía. Dijo haber permanecido aparte de escuelas literarias. Pero citó a Rubén Darío, Antonio Machado, Unamuno, a la generación española del 98. Sin dejar de mencionar a Lugones, Herrera y Reissig y Guillermo Valencia. Esos serían sus ejemplos iniciales, que tendría presentes de por vida y formaron su estética: «Algún tiempo después vino la lectura apasionada de los parnasianos y simbolistas franceses, que literalmente embriagaron mi juventud. Después D'Annunzio, De Castro, y en general todos los escritores nacidos en ese fin de siglo suntuoso y decadente». Con mayor afecto aún indicaba a los clásicos latinos y especialmente a uno de ellos: «Entre Virgilio y el paisaje de Popayán advertí desde el principio afinidades entrañables, y puedo asegurar que, sin ese autor y nacido yo en otra comarca del país, no habría escrito versos o es posible que mi poesía se hubiese orientado en otra forma».

La obra poética de Rafael Maya gozó desde el primer momento de cálida recepción. Eduardo Castillo, quien en la generación del Centenario compartió el verso con la crítica, saludó la aparición de sus primeros poemas, encontrándoles, como notas sobresalientes, «una sensibilidad vibrante y una imaginación rica». Poco tiempo después, Baldomero Sanín Cano, maestro del modernismo colombiano, dijo: «En la riqueza de imágenes, característica de este insuperable analista de sus propias sensaciones, no es posible decir cuáles acuden a su pluma con más abundancia ni en cuáles se complace y se detiene con mayor delectación su mente de poeta». Porfirio Barba-Jacob, en el prólogo a su libro *Canciones y elegías*, de 1932, mencionaría a Maya entre las grandes personalidades de su época. Tempranamente lo exaltó Mariano Picón Salas como «un nuevo gran poeta de Colombia». A lo que adhirió Arturo Torres-Rioseco, anotándole un «colombianismo poético» en la manera «de unir a un fondo de puro sentimiento una forma elegante y cultivada». En la ya histórica *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*, de 1934, Federico de Onís precisó, al parecer deteniéndose en las páginas de *Coros del mediodía*: «En su última y mejor obra brillan sus cualidades —excesivas— de fuerza caudalosa y de ímpetu hacia la altura desde las honduras de lo subconsciente, vertidas en amplio verso libre, enumerativo a menudo como el de Walt Whitman, y en repetidas imágenes y palabras evocadoras». A los anteriores se unieron muchos juicios entusiastas que sería laborioso recordar.

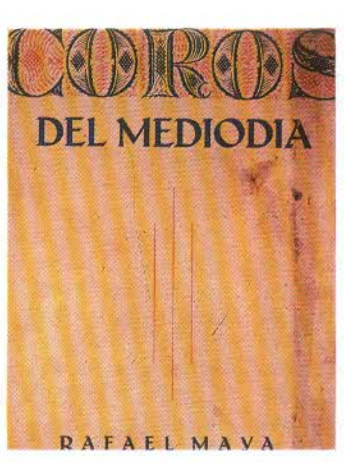
Algunos, como el antólogo Carlos García Prada, se apresuraron a ver en él al sucesor de su coterráneo, el poeta de *Ritos*: «Como Valencia, Maya ha alcanzado una vasta y sólida cultura humanística, y se ha consagrado a la defensa de grandes valores éticos y

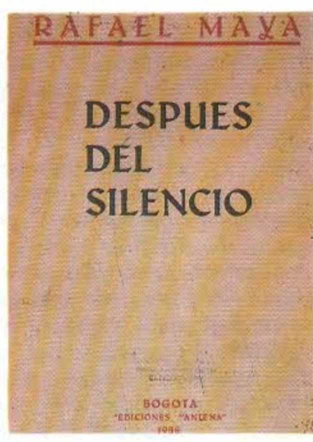


Rafael Maya.
Fotografía tomada en Medellín, 1939.









Primeras ediciones de obras de Rafael Maya: "La vida en la sombra", con ilustraciones de Carlos Arturo Tapia y Sánchez (Bogotá, Editorial de "Cromos", 1925); "Coros del mediodía" (Bogotá, Editorial Minerva, 1928); "Después del silencio" (Bogotá, Ediciones Antena, 1938). Bibliotecas Nacional y Luis Angel Arango, Bogotá.

artísticos, y a la exaltación de las tierras y los héroes nacionales. Es católico en política y en su elación espiritual, como su mentor, y clásico y moderno, amplio y ecléctico a la vez, aunque siempre fiel a los dogmas y principios». Sin embargo, no dejó después Rafael Maya de manifestar, en uno de los mejores ensayos que escribió, sus discrepancias con el arte de Valencia. Hoy la comparación entre los dos poetas se nos hace carente de todo fundamento y debida sólo a fervor regional y a la aspiración de seguir contando con un "poeta nacional" como lo había sido, con típicas peculiaridades, Guillermo Valencia. En todo caso, el arte de Maya se mostraba mejor en el simple apego a lo nativo, a lo tradicional, a la sencillez y a la claridad.

Plenitud y novedad de *Coros del mediodía*

Dejando de lado estas ficciones hoy olvidadas, es cierto que, desde antes de la salida de *La vida en la sombra*, la poesía de Rafael Maya se consideró fruto de una disciplina intelectual que debía tanto a fuentes antiguas como modernas. Pero estas últimas no lo serían tanto; apenas las de poetas modernistas y afines a ellos. En el siguiente volumen, *Coros del mediodía*, liberado de reconocibles preceptivas, se lograron mejor la plenitud y novedad de su palabra poética. *Coros del mediodía* fue acogido, dentro y fuera del país, con entusiasmo que reclamó para su autor, un joven de 30 años, sitio preferente en la poesía hispanoamericana de la época. Se destacaron su luminosidad, su audacia, su riqueza imaginativa, la nitidez y amplitud de su construcción formal. La imagen, sorpresivamente concebida pero morosamente determinada, constituye la brasa de una inspiración en la que es tan perceptible el ímpetu como la extrema vigilancia. La pasión, refrenada, cede ante las exigencias de la claridad. En nuestras antologías se encuentran pocos ejemplos de poemas en que aparezca lo colombiano con la transparencia de "Domus aurea", sobre la vieja casa natal del poeta. Esta es otra diferencia suya con la mueca internacional de mucho vanguardismo: la nota de intimidad, nostalgia de un antiguo mundo cristiano, cuyo distante resplandor circunda, en varios pasajes, tierras y rostros amados. Descarta aquí el gesto sentimental, la confesión autobiográfica, el subjetivismo. Nada le sustituye la facultad del pensamiento. Sin caer en la pretensión de la imagen por sí sola, debió preocuparle ante todo establecer, con ardor y paciencia simultáneos, un largo y consecuente encadenamiento de metáforas. Este parece haber sido un posible desarrollo de aquellos poemas.

Después del silencio y los libros siguientes

Debieron pasar diez años para que se publicara, en 1938, una nueva serie poética de Maya. Fueron los seis largos poemas dialogados de *Después del silencio*. Abunda en ellos un tono reflexivo y razonador. Y, cuando menos, lo alegórico como representación de abstracciones o personificación de ideas. Infortunadamente, el poeta concedió excesiva importancia a lo que, siguiendo la relegada diferencia entre forma y fondo en poesía, juzgaba como indispensable contenido intelectual y conceptual de ella. Su verso se llenó de meditaciones pero, aun conservando la propensión a la metáfora, perdió fatalmente el sentido poético. Salvándose del empeño discursivo la elegía titulada "La mujer sobre el ébano". En tal actitud debió influir su animadversión a lo nuevo (por artificial, desmoralizador e inauténtico) en que se sustentaban sus más beligerantes opiniones estéticas, las cuales se concretaron, en aquel tiempo, en varios ensayos.

Más tarde, en las colecciones que llevan por nombre *Final de romances y otras canciones*, *Tiempo de luz* y *Navegación nocturna*, la poesía de Rafael Maya, conservando siempre gran dignidad formal, trató de simplificarse en el hallazgo de temas próximos al acontecer diario de una existencia, silenciosa y escrutadora, que prefirió definirse por la dicción natural, austera y confidente. Esta fue también la intención del último y uno de sus mejores volúmenes en verso: *El tiempo recobrado*. En éste, ya en la ancianidad, se le presentó de nuevo hermosamente su niñez.

Romántico, clásico y modernista

Por el esfuerzo hacia la perfección, nobleza y claridad del idioma, y reflexiva concordancia entre el mundo de las sensaciones y el de las imágenes, los poemas de Rafael Maya llevan siempre un aire ensimismado, de serena contención de fuerzas y de tersura y equilibrio en las palabras. Como para uno de los maestros de su juventud, pudo ser el búho meditador el símbolo de su poesía. De raíz romántica, de alguna manera es un clásico (no importa la laxitud del término), pero no sólo por haber aprendido a serlo, sino por temperamento

y convicción. La antigüedad, lo tradicional sin excesivas ataduras, junto a la pasión modernista y a una conmovida atención a las cosas que son nuestras en el paisaje y la sangre.

Porque se afirma también en la proporción entre la sensibilidad y la inteligencia. Y en la acomodación de lo subjetivo a lo universal. O porque a lo largo de una obra que se inicia con un libro ya definidor, *La vida en la sombra*, no deja de pensar que su propia poesía jamás debe apartarse de un tipo idealizado y racional de belleza poética. Los poemas de Maya, que no deben ser juzgados parcialmente desde el exclusivo punto de vista de las modas u obsesiones recientes, constituyen en Colombia muestra afortunada de la devoción por la poesía de uno de los hombres que más ejemplarmente (quiero decir: con secreta altivez y sin espectáculo) se han entregado a ella.

El crítico

Hasta el término de sus días, se dio en Rafael Maya ceñida conjunción entre el poeta y el crítico. Aunque sin duda prefería el primer tratamiento, quiso ser siempre lo uno y lo otro, sin que tal simultaneidad se tradujese en menoscabo de la poesía o del juicio literario. Llegó a creer, a pesar de su pretensión de alcanzar cierta crítica objetiva, que ella es igualmente una forma de la creación artística: no sólo ciencia, sino también arte. No de otra manera quiso que se leyeran los estudios que consagró a escritores colombianos como Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Guillermo Valencia, Tomás Carrasquilla o José Eustasio Rivera. La mayor parte de su labor crítica la hizo en conmemoración de determinados acontecimientos, en conferencias y discursos que posteriormente se iban juntando en volúmenes. Solamente dos de éstos ofrecen unidad temática: *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana* y *Los orígenes del modernismo en Colombia*.

Maya, según declaró en varias oportunidades, confiaba en una crítica que, sin llegar a emanciparse de la sensibilidad, estuviese cerca de lo normativo. Con sus consiguientes tablas de valores estrechamente ligados, artísticos y morales, en cuya permanencia creía. Esa conjetura dio indudable cohesión a sus juicios a lo largo de muchos años. Así pudo trazar análisis en los que, además de la referencia a dichos valores para él eternos, se miran las condiciones sociales e históricas en que una obra surgió, así como la biografía y personalidad del autor y el ambiente intelectual que le rodea. Al indagar una vez acerca de cuál sería el factor determinante de esa disciplina, se respondió que lo constituía «la existencia de un conjunto de ideas o principios de carácter objetivo, independientemente hasta cierto punto del sujeto, que sirvan de ley o de método en la apreciación de la belleza. En otros términos, una doctrina estética, exterior a la conciencia, que pueda aplicarse a la obra como norma valorativa, doctrina que casi siempre se deriva de una alta concepción filosófica, o de un postulado moral o sociológico, que le presta a la crítica su respaldo científico».

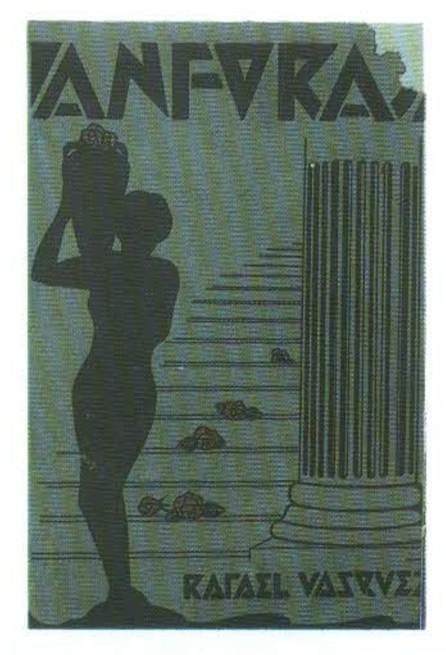
No dejaría Maya de temer los peligros de la opinión que en tales términos definió. Por ello aclaraba que ese «conjunto de ideas» se refería a «la existencia de un cuerpo de teorías vivas y actuantes, jerarquizadas racionalmente y fuera de la zona de la estimación subjetiva, que ordenen moralmente el criterio, le den su razón de ser y constituyan la verdad y la justicia del juicio». Quiere ello decir que no le abandonó, a pesar de sus lecturas modernistas, la creencia de Charles de Sainte-Beuve, que se hizo famosa, según la cual la crítica debe empeñarse en mejorar a la sociedad mediante la vigilancia de su moral, la sanidad de los gustos y la preservación de las tradiciones literarias que un criterio prudente (llamémosle así) considere más estimables.

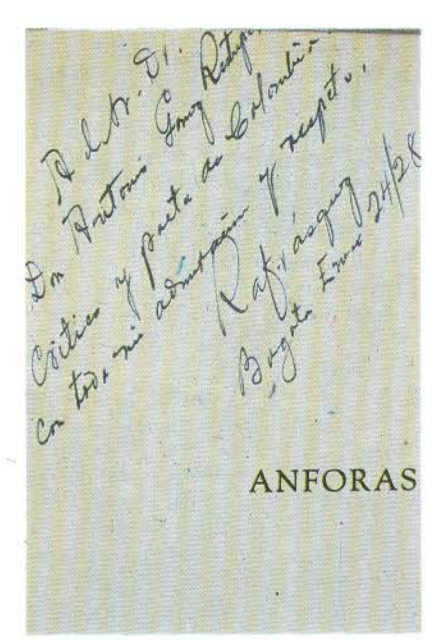
Dicha concepción, que se afianzó cada vez más, explica no sólo la preferencia suya por aquellas obras literarias en que sea ostensible su acomodación al orden, su rechazo a la aventura y, también en la poesía, el predominio de un fondo intelectual. Esclarece igualmente por qué quiso, en su dedicación a la literatura colombiana, orientarla hacia el ejemplo de algunos autores del siglo XIX en los que preponderó una escritura que juzgaba más de contenido que de forma, más preocupada de las ideas que de las palabras, sin refinamientos ni esteticismos. Llegando incluso a detestar de sus maestros modernistas que introdujeran, según pensaban, la sola adoración a las imágenes, sensaciones y formas bellas. Tamaña esperanza suya en el gobierno de la reflexión sobre cualquier otro elemento de la tarea poética, para limitarnos exclusivamente a este terreno, no han podido compartirla las generaciones literarias que le sucedieron. Un tanto desconfiadas, desde hace decenas de años, de la omnipotencia de las facultades racionales del hombre, y partidarias del entendimiento de la poesía como libre ejercicio del lenguaje y de la imaginación. Se explica también por eso que los textos de Maya soslayaran el comentario a creaciones contemporáneas, prefiriendo referirse a escritores del pasado.

Al aludir a las opiniones que expuso Rafael Maya a través de los libros que antes mencionamos, lúcidamente ha escrito David Jiménez Panesso: «Leer hoy la obra crítica de Maya obliga a tomar distancia, a discrepar con frecuencia, a resentir lo que sus afirmaciones tienen de anacrónico y de insostenible para un lector contemporáneo. Hoy es difícil adherir a esos principios absolutos del arte clásico: su vigencia eterna se nos aparece como una pretensión caduca [...] Hoy casi nadie cree en una tradición cultural colombiana que se remonte a Caro, Cuervo y Suárez. Tampoco se ve clara la prolongación de la línea romántica hasta llegar a la literatura contemporánea. Contra toda previsión de Maya, hoy parece más clara esa continuidad a partir del modernismo, y particularmente de Silva. La plena vigencia actual de Pombo, por ejemplo, que para Maya era un hecho palpable en los años cincuenta, es imperceptible a finales de los ochenta [...] No obstante todo ello, el problema sentido por él y al que trató de encontrarle solución sigue siendo nuestro problema: ninguna cultura puede sobrevivir si prescinde de toda



Rafael Vásquez Flórez.
Fotografía en su libro "Anforas", 1925.
Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.





Portada y dedicatoria autógrafa de "Anforas", de Rafael Vásquez. Nueva York, De Laisne & Rossboro, 1927. Academia Colombiana de la Lengua.

tradición [...] Maya, que por momentos fue un poeta moderno, se negó a serlo como crítico, con toda la conciencia de lo que esa actitud significaba. Y eso forma parte de su valor, aunque también de su anacronismo. Jamás le faltaron, en todo caso, las virtudes que él mismo exigía para el ejercicio de la crítica: honradez intelectual, criterios definidos y explícitos de valoración, libertad frente a los métodos *científicos* de análisis, coherencia. Y esa *temperatura emocional* en el estilo, sin la cual la crítica no alcanza la condición de obra literaria».

Entre los ensayos de Rafael Maya sobresalen los que consagró a figuras de nuestra poesía. A Rafael Pombo lo creyó el primer poeta colombiano. Y hay que mencionar en especial los estudios dedicados a Silva y a Valencia. En éstos se propuso entender los impulsos divergentes que animaron a estos dos poetas, casi opuestos entre sí, no obstante su arraigo en ciertos influjos comunes y en una vaga contemporaneidad que liga el comienzo con la plenitud del modernismo. Allí se vuelven igualmente a vivir las respectivas etapas de formación y desarrollo. Y en parte se esclarecen las diversas tentativas de la palabra en uno y otro poetas. A través de esas meditaciones, aparentemente consagradas a mundos ajenos, se nos descubren, digamos que sin escape posible, las opiniones del poeta Maya sobre sus propios poemas: ya parece trivial decir que toda crítica es también una manera de autocrítica.

En alguna ocasión, al manifestar su interés por aquella «literatura orgánica» que prefería en la Colombia del siglo XIX, llegó a decir Maya que «el modernismo rompe toda unidad de pensamiento y disgrega el concepto literario». Culpándolo además (en el momento en que su actitud quiso estar más inconciliable con las novedades que proclamaban poetas de generaciones posteriores a la suya) de haber sembrado «los primeros gérmenes de corrupción». Los cuales, hacia los años cuarenta, veía avanzar, pesimista, tanto en lo social como en lo literario. Pero no importa la fortuita mención adversa que en tal o cual circunstancia pudiese manifestar contra los credos modernistas. Hay razones para sospechar que, a pesar de las apariencias, permaneció en sus mejores momentos fiel a ellos. Hasta sus páginas finales, de prosa o verso.

RAFAEL VÁSQUEZ

Nacido en Bogotá en 1899, falleció en la misma ciudad en 1963. Se le menciona entre los poetas más representativos del retroceso a un modernismo de filiación parnasiana. Pero la verdad parece ser la de que escribió sus poemas sin mayor contacto con las inquietudes intelectuales de Los Nuevos. Vásquez se distinguió por la pasión con que asumió el oficio de esculpir estrofas de entonación vibrante, estatuaria, solemne. Esa es la imagen que de él se conserva, ya que fueron silenciosos sus días, sin desempeño de posiciones importantes en la alta burocracia oficial, la política o el periodismo. Trabajó por mucho tiempo en labores contables de los Ferrocarriles Nacionales, siendo allí compañero de León de Greiff. Sus poemas se juntaron en los volúmenes *Anforas* (1927), *Lauros* (1932), *La torre del homenaje* (1937) y *Ya pasó el sol* (1952). Se editó también una selección de sus textos de *Prosa y verso*.

Su parnasianismo, disciplina formal

En su momento, los poemas de Rafael Vásquez merecieron los comentarios más elogiosos. En la *Antología de líricos colombianos* (1937) de Carlos García Prada, la más completa de nuestra poesía hasta entonces, leemos: «Rafael Vásquez es quizás el poeta más alto de su generación, y uno de los mayores líricos de todos los tiempos en la América española. Espíritu fuerte, entusiasta y magnánimo, enamorado del ideal en sus manifestaciones más puras y nobles, Vásquez, lo mismo que Maya —a quien supera en fuerza y abundancia lírica—, se ha alimentado de la savia de la raza y ha buscado la expresión integral de su ser en versos hondos, exquisitos y vastos, libres de todo amaneramiento y verdaderamente admirables por su flexibilidad rítmica y por la propiedad y el brillo de sus imágenes. Pobre y de familia humilde de trabajadores, Vásquez es el profeta joven para quien el verso es religión y filosofía y es noble ejercicio del alma colectiva que busca los símbolos eternos en que han de encarnar su voluntad de vivir y sus anhelos de gloria y de perfeccionamiento.

La disciplina formal semejó ser la primera característica de los poemas de Rafael Vásquez desde su primer libro, *Anforas*, cuyo nombre es ya referencia a la antigüedad griega y romana. Se habló, por tanto, de su parnasianismo. Y por plásticos, por visuales, se compararon ligeramente sus sonetos con los anteriores de José Eustasio Rivera. Despojándose de lo fácil y sentimental, quería llegar Vásquez a la severidad de la dicción. Y, más aún, a cierta «objetividad impasible». A la que, gracias a su intimidad con el paisaje, no llegó, por el contrario, el autor de *Tierra de promisión*. Tal vez acrecentaría su devoción al Par-

naso la conjetura de que, con ese movimiento literario, se afirmaban la validez y belleza de ideales estéticos de aquellas viejas culturas que defendieron los parnasianos franceses como fundamento de toda civilización digna de ser así llamada.

En los extensos poemas de *Lauros*, algunos de los cuales ofrecen llamativa diversidad métrica, se mostró la exaltación de lo colombiano, sus héroes, su territorio, su raza. Correspondían, además, esas composiciones, como lo indicó Rafael Maya, a la actitud de deslumbramiento, propia del vitalismo modernista, ante las fuerzas primitivas de la naturaleza.

En *La torre del homenaje* seguía persistiendo lo parnasiano: en su forma y en su concepto de la poesía como fruto de motivos e imágenes culturales. Y pasó a cantar a los artistas, los filósofos, los santos, los científicos, a las grandes figuras civiles y militares de la historia. Empecinado en vencer innecesarias dificultades, Vásquez logró no utilizar un solo adjetivo en estos ciento once sonetos. Habría escuchado a Théophile Gautier en su prólogo, de 1852, a *Esmaltes y camafeos*: «El artista debe ser un buen obrero, conocedor de todos los recursos de la lengua y el verso. Para hacer valer su habilidad técnica debe elegir la forma difícil, la materia dura: grabar su sueño en el bloque resistente. Sólo perdura la forma más fuerte que el tiempo y que la muerte». El arduo oficio y la fría obsesión con que Rafael Vásquez acometió tan singular empresa se tradujeron, fatalmente, en mero tecnicismo formal y en eclipse de la emoción poética.

En su último libro, *Ya pasó el sol*, fatigada de someterse voluntariamente a tales obstáculos, la voz del poeta se refugió más diáfana en la intimidad amorosa. Logró entonces algunos de los que se han considerado sus mejores aciertos. Por ellos, aunque raras veces, se le recuerda como minucioso y fervoroso cincelador del verso.

José Umaña Bernal

Nació en Tunja en 1899. Hizo estudios universitarios en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional. Fue columnista en los diarios *El Tiempo* y *El Espectador* de Bogotá. A sus 18 años viajó a Estados Unidos, donde permaneció algún tiempo. Político, tuvo renombre como orador parlamentario en varias legislaturas. Ocupó así mismo posiciones diplomáticas. Sus colecciones de poesía son *Itinerario de fuga (1915-1930)* (1934), *Décimas de luz y yelo* (1942), *Cuando yo digo Francia* (1942), *Nocturno del Libertador* (1942), *Diario de Estoril* (1951), *Seis poemas* (1959), e *Itinerario de fuga, antología inconclusa* (1974). Teatro: *El buen amor*, comedia (1928). En 1976 publicó *Carnets*, una selección de sus prosas periodísticas. Anunció, pero no llegó a publicar, sus *Memorias al revés*. Murió en Bogotá en 1982.

Itinerario de fuga

El primero y el último libros en verso de José Umaña Bernal llevan el mismo título: *Itinerario de fuga*. El poeta se complació en explicarlo por corresponder a la actitud del ser que fue, solitario, insatisfecho, y orgulloso: «Escape, evasión, huida; el viaje siempre para alguna parte, sin más propósito que el de que sea otra de donde estoy; y hasta *any place out of the world*. Y emigrar de mí mismo». Se mostró siempre ansioso de que se admirara la posible originalidad de su espíritu.

Primeras influencias

Eduardo Castillo, crítico entonces de vasta influencia en el país, escribió a principios de los años veinte su nota sobre Umaña Bernal, a quien llamó "el Benjamín de nuestros poetas". Anotó que la perfección artística de sus sonetos reflejaba la influencia parnasiana de Víctor M. Londoño, poeta del modernismo colombiano, contemporáneo de Valencia, cuyo ascendiente en la minuciosa factura del verso puede también notarse en *Tierra de promisión* de José Eustasio Rivera. Desde luego, no sólo la temática sino la intención de los poemas de Rivera, así como los de Umaña Bernal, fueron diferentes de lo mitológico, lo pagano y lo bíblico que encontramos en las hoy poco leídas estrofas de Londoño. La lección de éste les fue de clasicismo, de pulimento, de diligencia formal. Por estas características se admiraron los ademanes galantes, intensamente eróticos, de la primera época de Umaña Bernal. No dejaríamos de mencionar otros influjos: los del argentino Leopoldo Lugones y el uruguayo Julio Herrera y Reissig, cuyo criollismo de *Los éxtasis de las montañas* o *Eglogánimas* también había tocado a Luis Carlos López. Las obras de Lugones y de Herrera, además, ejercieron magisterio en el momento inicial de figuras tan descollantes en la poesía hispanoamericana como César Vallejo, Vicente Huidobro y Ramón López Velarde.



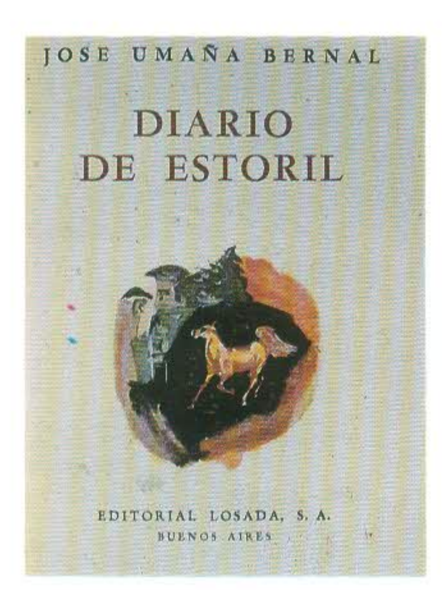
José Umaña Bernal. Fotografía de Hernán Díaz, Casa de Poesía Silva, Bogotá.

Afición pasajera a metáforas vanguardistas

En una segunda estancia de los poemas de Umaña Bernal se advierte una tímida aproximación a maneras que tuvieron su origen en movimientos de vanguardia de los años veinte. Sobre todo, por el empleo de metáforas que llegaron entonces a tomarse por arbitrarias. En algunas ocasiones se rompen los metros tradicionales y la música verbal se establece, no en renglones aislados, sino en el conjunto de la estrofa, como antes habían ido al verso libre, León de Greiff en *Tergiversaciones*, y Rafael Maya en *Coros del mediodía*. Asoman también algunas voces representativas de la vida moderna. En su permanencia en el sur del continente americano, Umaña Bernal leyó allí a quienes eran novísimos poetas de la hora. Pero su afición a las tendencias que ellos encarnaban, desafiantes ante el modernismo tardío de otros, no fue tan grande ni duradera. Su ambición le llevaba, en cambio, a la conquista de cierto donaire que algunos llaman perfección formal. Era la manera de reaparecer, casi sin ser notada, la vieja impronta parnasiana.

Romances y décimas

Otro camino de su poesía fue el de los romances. En él se reflejó directamente, como en España y en la Amé-



Portada de "Diario de Estoril", de José Umaña Bernal. Buenos Aires, Editorial Losada, 1953. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

rica española, la lectura del *Romancero gitano*, de Federico García Lorca. Antes que fueran reunidos en libro los poemas lorquianos, en 1928, publicaciones literarias de nuestros países divulgaron algunos de ellos. Muchos jóvenes, y otros que no lo eran tanto, guardarían por años la fascinación con que se les presentaron. Y quisieron para sus poemas, que de preferencia fueron también romances, el vocabulario, las imágenes, la disposición escenográfica, el mundo y los matices de Lorca. La moda se extendió rápidamente de México a la Argentina. Pudiendo decirse que el *Romancero gitano* marcó larga temporada, ya distante, de mucha poesía hispanoamericana.

El siguiente libro de Umaña Bernal se llamó *Décimas de luz y yelo*. Su palabra vino menos plástica pero más concentrada. A veces, sin embargo, parecen sus décimas sentenciosas y razonadoras, siguiendo firme tradición en esta forma métrica. Contemporáneos de su publicación son los poemas "Cuando yo digo Francia" y "Nocturno del Libertador". A pesar de que su autor quiso que se entendieran animados por impulso lírico, la atmósfera épica les fue inevitable. Haciéndolos con frecuencia aparecer ajustados a consabido formalismo.

Diario de Estoril

En su última colección, *Diario de Estoril*, se muestra acaso la mejor manifestación de su poesía. Aquí la voz es más llana; la entonación, que antes no dejaba de parecer enteramente literaria, sin llegar a lo presuntuoso, se nos hace más natural. Impera o quiere imperar un tono íntimo que propicia la revelación. Y el amor se serena con ensimismamiento. Sólo que el exceso de preocupación formal, que desde los primeros poemas suyos fue característico, disminuye la intensidad que quisiéramos en ese conjunto poético. Entiéndase que no hablamos de hallar, con el pretexto de la sobriedad o la desnudez, una palabra simple, sino una palabra eficaz. El tema dominante es el del otoño, su propia estación vital. Y lo más estimable: la diestra contención que hace audibles la soledad y el silencio. Una influencia definida y casi diríamos que ansiada: la del poeta en lengua alemana Rainer María Rilke en la herencia del simbolismo. Un universo de esencias y de postreras verdades: el pensamiento de la muerte propia, la que todo hombre lleva junto con su vida misma, sobrecoge estos últimos poemas.

LUIS VIDALES

Luis Vidales nació en la hacienda Río Azul, en Calarcá, Quindío, en 1900. Poeta, ensayista, profesor y funcionario oficial especializado en estadísticas. Colaborador de publicaciones literarias y políticas. De joven, cónsul en Génova, Italia. Fue uno de los fundadores del partido comunista colombiano y actuó como secretario del mismo. Según declaró, sus ensayos críticos los concebía con la orientación del materialismo histórico marxista. En 1982 recibió el Premio Nacional de Poesía de la Universidad de Antioquia y en 1983 el Premio Lenin de la Paz. Libros suyos de poesía: *Suenan timbres* (1926 y 1976), *La obreríada* (1978), *Poemas del abominable hombre del barrio Las Nieves* (1985), *Antología poética* (1985) y *El libro de los fantasmas* (1986). En prosa: *Tratado de estética* (1947), *La insurrección desplomada* (1948) y *La circunstancia social en el arte* (1973). Falleció en 1990 en Bogotá.

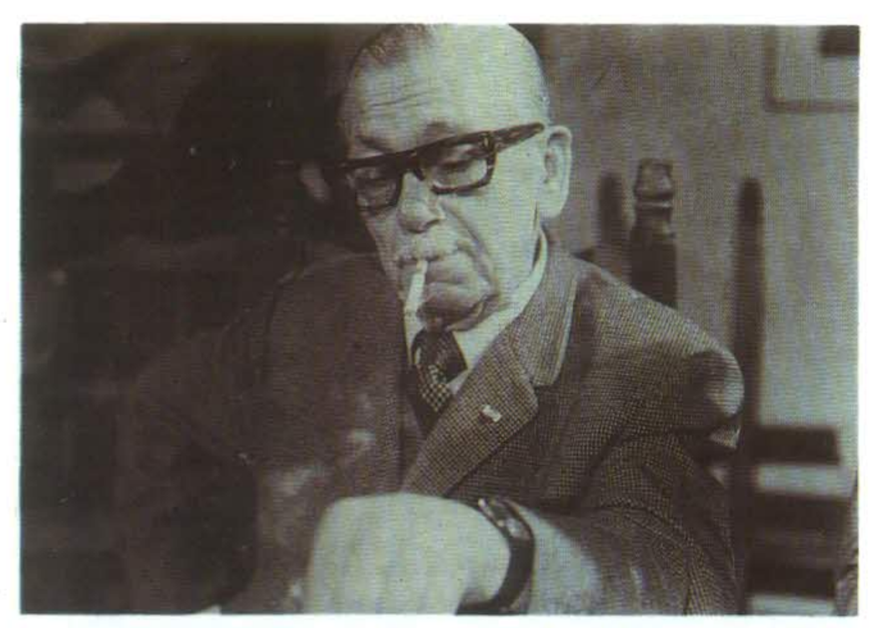
El escándalo de *Suenan timbres*

Cuando en julio de 1926 apareció en Buenos Aires *Indice de la nueva poesía americana*, una antología de poemas vanguardistas, sus editores y prologuistas, el peruano Alberto Hidalgo, el chileno Vicente Huidobro y el argentino Jorge Luis Borges incluyeron en sus 300 páginas a 62 poetas jóvenes de nuestros países. En ella figuró un solo colombiano, Luis Vidales, quien había publicado *Suenan timbres* en febrero de ese mismo año. En su prólogo, Hidalgo se refirió al inmenso influjo de Ramón Gómez de la Serna sobre la juventud literaria de habla española y en tono provocador afirmó: «Aquí no sobra ningún mal poeta y es probable que no falte ninguno bueno».

Como ante casi toda obra poética de vanguardia, los lectores de ese momento quedaron desconcertados con *Suenan timbres*. Encontraban que sus renglones, carentes de ritmo y de rima, no ofrecían parecido alguno con aquellos que tradicionalmente estaban acostumbrados a considerar como versos. Sus temas no eran sentimentales ni cultos, como los de poemas cuyo repaso les placía, sino trataban aspectos cotidianos de la ciudad y las gentes. Su tono, lejos del habitual, no podía parecerles serio, ni mu-



Luis Vidales. Fotografía publicada en "El Gráfico", febrero 13 de 1926.



Luis Vidales. Fotografía de Daniel Jiménez, 1983. Casa de Poesía Silva, Bogotá.

cho menos solemne, sino juguetón y humorístico. Sus palabras tampoco correspondían al vocabulario poético acreditado sino a voces que se escuchaban en la conversación y en la calle. O aun a las que aludían a inventos, modas o entonces maravillosos recursos de la civilización industrial. Las imágenes del libro que tenían presente, de novísima tipografía, no relacionaban elementos afines o semejantes, como los de sus poetas predilectos, sino cosas y conceptos enteramente extraños entre sí. Todo ello les llevaba a la conclusión de que *Suenan timbres* de ninguna manera podía considerarse poesía. Y de que su presuntuoso autor aspiraba solamente a hacerse pasar por poeta vanguardista como los que, según comentarios de prensa, bulliciosa y alegremente estaban surgiendo en otros países.

Ingenio, humorismo y poesía

No quedan dudas acerca de que Luis Vidales, además de leer las greguerías de Gómez de la Serna como sus amigos de Los Nuevos, conocía también las revistas del ultraísmo editadas en España, como *Grecia* y *Ultra*, que no dejaban de llegar puntualmente a las bien surtidas librerías bogotanas. En esas publicaciones le alegraría enterarse de que españoles jóvenes e hispanoamericanos, reaccionando contra el rezagado novecentismo y el sobreviviente modernismo, se proponían escribir una poesía en la que se reflejaran, sin distinciones ni preferencias, todas las tendencias vanguardistas de la hora. Ese sería, en síntesis, el programa del ultraísmo, tal como se divulgó en Madrid en su *Manifiesto a la juventud literaria* en febrero de 1919: «Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su *ultra*». El procedimiento indicado para llegar a él se anunciaba en la proliferación de las metáforas. Y en éstas, las referencias a progresos de la modernidad y a modos de vida que ellos venían imponiendo. Prescindiendo, así mismo, de la retórica envejecida. Así como de las cualidades auditivas del poema, musicales o simplemente sonoras, derivadas del ritmo, la rima o la prosodia armoniosa. Con la propensión, en cambio, a «un valor visual, un relieve plástico, una arquitectura visible».

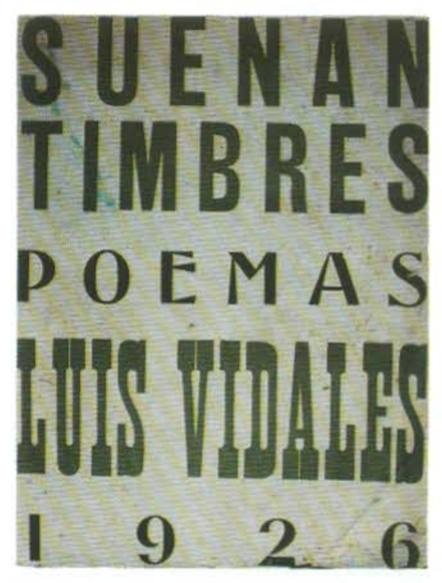
La multiplicación de las metáforas no estimuló necesariamente el instinto poético de esos jóvenes, limitándose apenas a aguzar su ingenio. La poesía se hizo, no más poética, sino apenas más ingeniosa. Es lo que reiteradas veces se ha dicho de *Suenan timbres*, desde un comienzo. Pero las demostraciones de un ingenio risueño, que sin embargo por rareza consiguió llegar a lo deslumbrante, fue nota característica de muchos poemas vanguardistas. Lo que no contradecía del todo, abiertamente, a ciertas tradiciones: en lengua española el juego de ingenio ha sido señalado como rasgo permanente del temperamento literario.

En cualquier caso, debe señalarse que la sacudida que trajo *Suenan timbres* beneficiaría de algún modo a las letras colombianas. Y especialmente a la poesía, ya fatigada de tantos excesos ornamentales y declamatorios. Pero la importancia del libro, no obstante, la dilucidamos más histórica que poética: no tanto por las intrínsecas virtudes que pudieran reconocérsele, como por la evolución futura de nuestra poesía. En su momento cumplió una función necesaria, no digamos que plenamente satisfactoria, de rebeldía y ruptura.

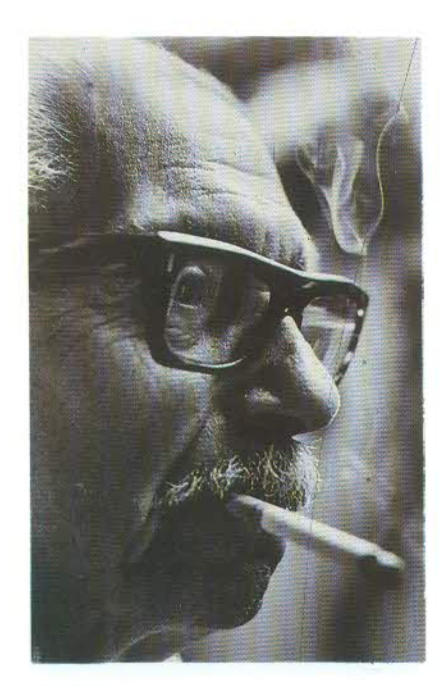
Su amigo el cronista Luis Tejada, uno de los espíritus más despiertos de la época, dijo en 1922 sobre Vidales: «La poesía de este muchacho es, en esta primera etapa de su obra, una poesía de ideas, sobria y sintética; él no sufre la voluptuosidad de las ideas puras y, lo que es todavía más revolucionario y excepcional entre nosotros, las presenta en una forma esencialmente humorista [...] El humorismo es, siempre, una actitud trascendental, y hasta podría decirse que todo gran pensamiento es humorístico».

Ninguna afinidad con el surrealismo

Las anteriores palabras de Tejada nos facilitan deshacer un error de apreciación al juzgar a la ligera la tendencia poética de *Suenan timbres* y en el que inadvertidamente incurrió, por ejemplo, Andrés Holguín en su *Antología crítica de la poesía colombiana*. Tamaña



Portada de la primera edición de "Suenan timbres" de Luis Vidales. Bogotá, Editorial Minerva, 1926. Biblioteca Nacional, Bogotá.



Luis Vidales.

equivocación ha supuesto que esos poemas de Vidales puedan ser tomados como surrealistas cuando nada tienen que los acerque, en ningún momento, al verdadero surrealismo. Este fue un movimiento de intención y sugestión mágicas, «hijo del frenesí y de la sombra», esencialmente irracionalista, sonámbulo, anticonceptual y ajeno a toda clase de ideas, puras o impuras. Decir, como lo dijeron sus compañeros y como hoy podemos repetir, que la poesía de *Suenan timbres* es de ideas, de ideas con humorismo, es poner de presente los elementos reflexivos que la orientan. No es entonces posible, y ello merece aclararse, la sospecha de que esos poemas nacieron bajo estímulos de corrientes irracionalistas, de las cuales el surrealismo iría a ser la más valedera. Una poesía de ideas, como la suya, es todo lo contrario de aquella surrealista fundada en el sueño y en la exploración del inconsciente.

Distintas voces de su poesía

Con receso de unos años, Luis Vidales volvió a escribir poemas. Hubo en su voz varios registros. Primero, el del vanguardista de *Suenan timbres*. Luego, el del político de *La obreríada*, cuya calidad los críticos han encontrado menos persuasiva; también el del apasionado de las artes plásticas en *Espejo de la pintura*, el del nostálgico del mundo paradisíaco de la infancia y, finalmente, en la vejez, el del inquisidor de sus propios fantasmas.

OCTAVIO AMÓRTEGUI

En 1901 nació este poeta y cuentista bogotano. En la capital siguió cursos en el Colegio del Rosario y luego los adelantó en París en la Escuela de Altos Estudios Sociales y en el Instituto de Periodismo. Desempeñó, de regreso, algunos cargos públicos. Incesante viajero, desde joven, por países europeos y americanos. Pasó los últimos años de su vida en México, donde murió en 1990 en Celaya, Estado de Guanajuato. Recogió su poesía en los siguientes libros: *Patios de luna* (1924), *Ultramar* (1932), *XIII poemas* (1943), *Manolete* (1949), *Patios de luna, 25 años después* (1949), *Escrito en la arena*(1951), *Horas sin tiempo* (1957), *Nubes de antaño* (1961), *Cuando regresan los caminos* (1962), *Sangre votiva* (1970, premio de las Olimpiadas de México) y *En la memoria de un instante* (1975). Constituyen su narrativa *El demonio interior* (1946), *Estampas de bruma* (1952), *Fray Simplicio y otros cuentos* (1953), y *De incógnito en la vida* (1969).

Desde un comienzo, los poemas de Octavio Amórtegui asumieron una reafirmación de la espontaneidad y del sentimiento. Lo que contrastó con el predominio de lo intelectual, el esteticismo o la novedad con que se manifestaron las poéticas de una parte de Los Nuevos. Aun cuando es bien cierto que también desde su iniciación, en los relatos y en el verso, se mantuvo al margen de la actividad que alcanzaron a desarrollar algunos de sus compañeros de generación literaria. La misma permanencia en el exterior, por largas temporadas, le hizo ajeno a participar en ella. Amórtegui actuó siempre con independencia de los criterios y gustos que entonces pudieron parecer dominantes.

Ese rasgo solitario de su temperamento y de su escritura lo exaltó, en uno de los primeros comentarios acerca de su obra, la crítica de Eduardo Castillo: «Octavio Amórtegui se ha formado solo, como poeta y como prosador. No ha buscado jamás el aplauso fácil y excesivo que descarría tantos jóvenes talentos [...] El verso de Amórtegui ofrece, depuradas y como sublimadas, las mismas virtudes de su prosa. Reacio a todo estiramiento, a toda solemnidad declamatoria, mariposea ágilmente pasando sobre las cosas como sin tocarlas [...] Amórtegui gusta de la pirueta imprevista, del escarceo vivaz y retozón, y juega con sus imágenes como el *clown* de Teodoro de Banville con sus frágiles aros de papel, pasando a través de ellos para ir a caer sentado en las estrellas».

Uno de sus temas predilectos fue la remembranza de las cosas idas. Las recordó siempre con ardida nostalgia. Su pensamiento y su expresión quisieron revelarse diáfanamente, sin tropiezos retóricos. La niñez es otro de sus asuntos. Y el ir y venir por el ensueño, en «desfile blanco» de suspirantes siluetas femeninas. Así mismo su ciudad natal, sus barrios, sus calles y casas, sus «patios de luna». Luego, con los viajes, poemas marinos. Y más tarde, compartiendo esta vez una afición común a mucha poesía española, versos taurinos. Y, sin olvidarlos, el amor al contorno y a la intimidad.

Influencias modernistas se advierten aún en sus imágenes, en su lenguaje, en su contemplación de paisajes, seres y objetos. Pero se mantuvo distante del oropel parnasiano. Prefiriendo casi siempre limitarse, como asordinadamente, a la evocación en voz baja de entrañables afectos. Era ese su entendimiento de la poesía y del poeta. Y, además, sin pretender para su verso palmarias novedades. Por ello, es cierto, su obra interesa menos ahora a quienes ambicionan para la creación poética el riesgo de ser, resueltamente, aventura espiritual.



Octavio Amórtegui.
Fotografía publicada por "Cromos", enero 1925.

GERMÁN PARDO GARCÍA

Nació en Ibagué en 1902. Hizo estudios en el Colegio del Rosario de Bogotá. Gran parte de su infancia y de su adolescencia transcurrió en el campo, en la región de Choachí, Cundinamarca. De joven se inició en negocios publicitarios, actividad profesional que desempeñaría toda su vida. En 1932 viajó a Ciudad de México, donde residió hasta su muerte, ocurrida en 1991. En México editó en los años cuarenta la revista *Noticia de Colombia* y posteriormente, por varias décadas, la gaceta *Nivel*. Su pasión por el verso lo convirtió en uno de los más fecundos poetas colombianos. Gran esmero editorial se aprecia en cada uno de sus volúmenes. Cuando en 1977 se hizo, con el título de *Apolo Pankrátor, 1915-1975*, una recopilación de su obra poética, llevaba ya publicados 32 libros, todos ellos editados en México, con excepción del primero, que se imprimió en Colombia. Son los siguientes: *Voluntad* (1930), *Los júbilos ilesos* (1933), *Los cánticos* (1935), *Los sonetos del convite* (1935), *Poderíos* (1937), *Presencia* (1938), *Claro abismo* (1940), *Sacrificio* (1943), *Las voces naturales* (1945), *Los sueños corpóreos* (1947), *Poemas contemporáneos* (1949), *Lucero sin orillas* (1952), *U.Z. llama al espacio* (1954), *Eternidad del ruiseñor* (1956), *Hay piedras como lágrimas* (1957), *Centauro al sol* (1959), *La cruz del sur* (1960), *Osiris preludial* (1960), *Los ángeles de vidrio* (1962), *El defensor* (1964), *Los relámpagos* (1965), *Labios nocturnos* (1965), *Mural de España* (1966), *Himnos del hierofante* (1969), *Apolo Thermidor* (1971), *Escándalo* (1972), *Desnudez* (1973), *Iris pagano* (1973), *Mi perro y las estrellas* (1974), *Génesis* (1974), *Himnos a la noche* (1975) y *El Héroe* (1975). Con posterioridad a la mencionada recopilación, Pardo García ha dado a conocer nuevos libros de poemas.



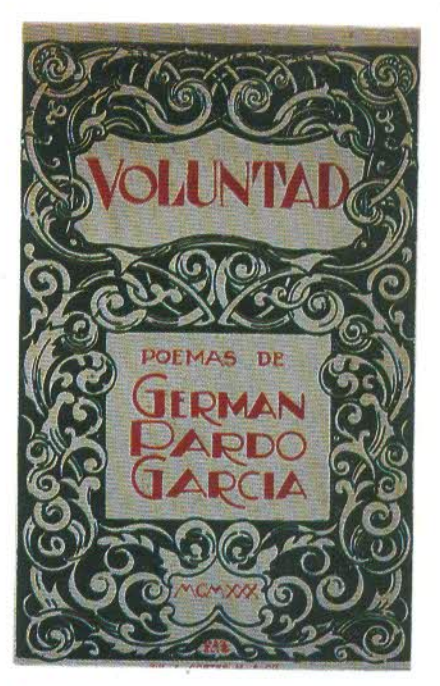
German Pardo García.
Fotografía publicada en "Imagen poética", selección de sus obras, 1974.

Primera época

Al ocuparse de la poesía de Germán Pardo García ha sido costumbre separar en ella dos principales períodos, aun cuando en cada uno de éstos pueden igualmente distinguirse ciclos y asuntos diferentes. La primera etapa va desde *Voluntad*, su colección inicial, hasta la que lleva por nombre *Los sueños corpóreos*. Podemos situarla dentro de lo que algunos catedráticos han llamado *postmodernismo*. Entendiendo la denominación no en el significado de reacción contra el modernismo dentro del mismo modernismo, como algunos la toman y es en Colombia el caso de Luis Carlos López, sino, según otros prefieren, indicando con ella el disfrute de diferentes logros y formas de expresión, alcanzados previamente por poetas modernistas, sin notarse en este posterior aprovechamiento el propósito rebelde de contrarrestar esas conquistas y maneras o el de avanzar, en algún sentido, más allá de ellas. Es decir, la simple utilización de anteriores novedades. Se diría entonces que el verso de Pardo García, en su primera época, se mantuvo fiel a cierta poética modernista. Y que guardó esta fidelidad con evidente nobleza de dicción. La que se manifiesta, por ejemplo, en la diafanidad de sus sonetos. Siendo constantes los temas de la soledad, la muerte, el amor humano y la devoción por distintas presencias, apacibles o dramáticas, de la naturaleza.

Segunda época

Posteriormente Pardo García buscó una correspondencia de sus poemas con la agitación que ha vivido el mundo del siglo XX. Explicó este anhelo diciendo: «Considero que la poesía que actualmente desestime la misión vital del hombre, e ignore sus trascendentales problemas, no cumple con sus mandatos que son, no solamente los de mostrarse como un alto y singular elemento de hermosura, sino los de unirse a las tremendas inquietudes contemporáneas y difundir mensajes de redención, de anhelos de paz, que contribuyan a alejar del espíritu humano la violencia que amenaza con la desaparición, de la faz de la tierra, de la estirpe y la cultura».



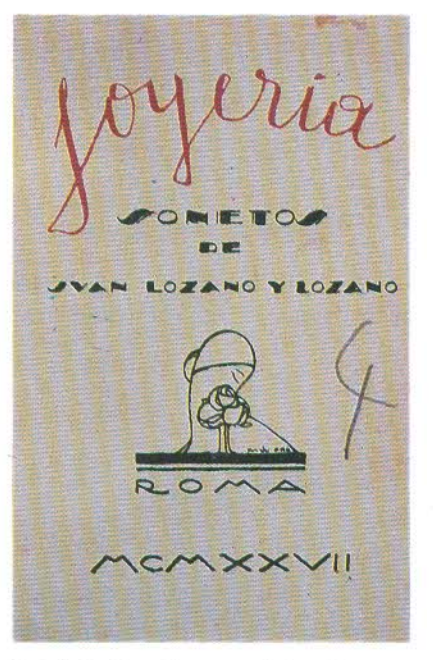
Portada del poemario "Voluntad", de Germán Pardo García.
Bogotá, Editorial de "El Gráfico", 1930.
Biblioteca Luis Angel Arango.

En esta segunda época amplió considerablemente su vocabulario, dando cabida a términos de la ciencia y la técnica; recurrió a veces al tono épico; utilizó verso libre; procuró alentar a sus imágenes con aire cósmico y, en síntesis, abandonó el lirismo subjetivo en busca de dicción solemne, objetiva, enciclopédica. No todos alabaron este cambio. Su poesía tomaba cada vez más aspecto discursivo. Pero Pardo García insistió en su nuevo encauzamiento con la continua producción, sin pausa, uno tras otro, de sus libros. En los cuales no se admiraron, por su carencia de auténtica vibración poética, las cualidades que anteriormente se le habían atribuido. Y el poeta no sospechó verosímil la afirmación de Gottfried Benn en su conferencia sobre *Problemas de la lírica:* «Ninguno, aun entre los grandes líricos de nuestro tiempo, ha dejado más de seis u ocho poemas perfectos; los otros sólo pueden ser interesantes desde el punto de vista de la biografía o de la evolución del autor».

JUAN LOZANO Y LOZANO

Nació en Ibagué en 1902. Estudió en Bogotá en el Colegio del Rosario, donde se doctoró en Filosofía y Letras,

y en la Escuela Militar de Cadetes. Se especializó en Economía y Finanzas en la Universidad de Cambridge y en Ciencias Sociales y Políticas en la Universidad de Roma. Se distinguió principalmente como periodista: director del diario *La Razón* y la revista *Semana* y colaborador permanente de *El Tiempo* y de otras publicaciones. La amenidad, agudeza y noble expresión hicieron que se le considerara como a uno de los mejores columnistas colombianos de todas las épocas. Ocupó altos cargos en el gobierno, en la política, en el Congreso y en la diplomacia. Como teniente de navío estuvo en 1933 en la batalla de Güepí, con ocasión del conflicto colombo-peruano por el puerto fronterizo de Leticia. Largamente viajó por América y el Viejo Continente. Editó autores nacionales en las bibliotecas, por él fundadas, de Los Clásicos, Los Penúltimos y Los Ultimos. Imprimió dos colecciones de poesía: *Horario primaveral* (1922) y *Joyería* (1927). En prosa: *Ensayos críticos* (1934) y *Mis contemporáneos* (1944 y 1978). Antologías de sus textos son: *Obras selectas* (1956) y *Ultima página* (1980). Murió en Bogotá en 1979.



Portada de "Joyería", sonetos de Juan Lozano y Lozano. Roma, Scuola Tipográfica Pio X, 1927. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

Su poesía

En los poemas de Juan Lozano y Lozano primaron el cuidado de la forma, la atención a modelos clásicos, un común llamado al sentimiento y, en ocasiones, rancia galantería señorial. Aparecieron ellos en su juventud; más tarde, por rareza, volvió a entregar composiciones en las que sobresalieron, nostálgicamente, algunas de esas características. Varios de sus sonetos han sido de constante inserción en antologías de poesía colombiana del siglo XX: entre ellos, "La Catedral de Colonia" y "Farewell".



Juan Lozano y Lozano. Miniatura de Manuel J. Paredes, 1972. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Debate contra Piedra y Cielo

Sus opiniones sobre la poesía se concretaron en un ensayo de 1940 acerca de los cuadernos que inicialmente publicó la promoción poética que siguió a Los Nuevos: Piedra y Cielo. Sus argumentos exteriorizaron tener ascendientes lejanos, no en la estética del modernismo, que ya entonces los menos tardos creían superada, ni aun en la romántica, que definitivamente todos pensaban sin vigencia alguna, sino en la misma doctrina neoclásica, de más de un siglo atrás, que determinó la tarea del poeta en la necesaria conjunción de lo bello, lo bueno y lo verdadero. Con similares postulados a los que había expuesto Andrés Bello (1781-1865), proclamaba Lozano que la autoridad de la razón, de lo razonable, de la racionalidad de la palabra, debería imponerse hasta en la poesía. Exagerando al extremo su posición, en lo que parecía solazarse, resucitó desaparecidas supersticiones. Para él, el lenguaje de los poemas tendría que ser enteramente comprensible, sin oscuridades, rodeos ni vagas sugerencias; y las metáforas no podrían ceder a lo fantástico sino atenerse simplemente a lo verosímil. Además, compartiendo el juicio de Rafael Maya en esos mismos años, auténtica poesía era para él, como para el autor de las polémicas *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*, la que servía como instrumento de las ideas. Desde luego, ideas sanas. Hoy nos parece inconcebible por anacrónico, en los singulares talento y cultura de Lozano, su debate en esos términos contra Piedra y Cielo. Pero recordemos también que así, tardíamente rezagados en el siglo XIX, románticos hispanoamericanos, admirados después en el país como "geniales", escribieron sus versos en rara concordancia con antiguos preceptos neoclásicos.

Autocrítica

Pesimista, como gran parte de los colombianos en el comienzo de los años cincuenta, y con su peculiar sentido del humor, hizo entonces Juan Lozano y Lozano, escépticamente, la crítica de sus propios poemas: «Mi vocación es el servicio de la patria intelectual y política. La poesía ha sido en mí incidental ejercicio de la inteligencia; la he considerado como la más eficaz y agradable forma de distracción de los azares de la vida. Mis versos son más artísticos que poéticos; son la expresión de una persona culta, que se precia de conocer el oficio literario, que gusta de la estética de la vida, y que se ejercita ocasionalmente en la poesía, como se ejercita-

La catedral de Colonia

Juan Lozano y Lozano

*Desde el arco ojival de la portada
hasta la flecha que en lo azul
palpita, cada cosa en su fábrica suscita
el ansia de emprender otra Cruzada.*

*Mole de encaje y de ilusión, cascada
que baja de la bóveda infinita,
surtidor que hasta Dios se precipita,
escala de Jacob, fuerza encantada.*

*Tiene tanto a la vez de piedra y nube,
su pesadumbre formidable sube
en la luz con tal ágil movimiento,*

*que se piensa delante a su fachada
en alguna cantera evaporada,
o en alguna parálisis del viento.*



Alberto Angel Montoya. Fotografía de "El Tiempo".

ría en el juego de billar, si hubiere llegado a jugar pasablemente. He elegido una ruda vida de lucha, y mis versos, en cambio, presumen de preciosos; son un contraste; un reposo; el resarcimiento de la tarea del ciudadano pugnaz, que vive para su país. Me parece, por otra parte, que con ellos he contribuido en algún grado a prolongar la tradición de los dirigentes políticos de Colombia, que siempre fueron letrados; y por ello sigo incluyendo la literatura entre mis actividades».

ALBERTO ANGEL MONTOYA

Nació y murió en Bogotá (1903-1969). Estudió en la misma ciudad en el Gimnasio Moderno. No desempeñó ninguna clase de cargos, públicos o privados. Mucho se ha hablado de su juventud de hombre mundano y elegante que compartió la poesía con el amor a los pinceles, al deporte y al placer. También se han mencionado el dandismo y un agudo erotismo cerebral. Con el tiempo su vida cambió, apenumbrada por un destino dramático. Y jamás, en los últimos años, volvió a salir de su casa. Así lo encontró Rafael Maya cuando el poeta se acercaba a sus 50 años: «El baile de disfraces continúa, y la pareja que acompaña a este hombre de inagotable galantería, no ya joven, pero siempre enamorado, tiene la misión de acompañarlo en las libaciones, pero también la consigna de evitar que tropiece contra los espejos». Sus libros de poesía fueron: *El alba inútil* (1932), *En blanco mayor* (1935), *Las vigilias del vino* (1938), *Límite* (1949) y *Hay un ciprés al fondo* (1956); en 1973 se juntaron con el título *Regreso entre la niebla y otros poemas*. En 1974 *El hombre que se adelantó a su fantasma* reunió sus prosas de *Angulo*, editadas en 1938, y las antes no coleccionadas de *Rincón del memorista* y *Minutos de espera*. Sobre sus versos, Cecilia Hernández de Mendoza escribió *El poeta en la sombra: Alberto Angel Montoya* (1973).

Fusión de vida y poesía

Las referencias a la obra de Alberto Angel Montoya han insistido, con acierto, en la fusión que en ella existe entre los poemas y la propia vida del poeta. Le sirvió para dar testimonio de sus adoraciones, recuerdos, nostalgias y congojas. De tal modo que, leyéndolo, se adivina sin esfuerzo la personalidad y aun se entrevé, en algunos renglones, la presencia física del hombre que los trazó. Esa unión de vida y poesía delata de primer instante el envión romántico que lo impulsaba. Y que por ejemplo le hizo admirar, en la lírica colombiana, a figuras como Porfirio Barba-Jacob y Eduardo Castillo, quienes, perteneciendo por edad a la lenta declinación del modernismo, aprovechan de éste su lenguaje, su riqueza de formas y su espíritu de libertad y de individualidad. Pero, al mismo tiempo, sus poemas contrarrestan los abusos de esteticismo que se dieron en sectores de ese movimiento, afirmando la validez poética de sentimientos y pasiones. La poesía de Angel Montoya se presentaba a los lectores unos años más tarde. Sin embargo, bajo el dominio del sentimiento, conservó rasgos modernistas un tanto modificados por la independencia que la animaba. Y que precisamente se manifestó haciendo transparentes sus enardecimientos y, después, sus pesares.

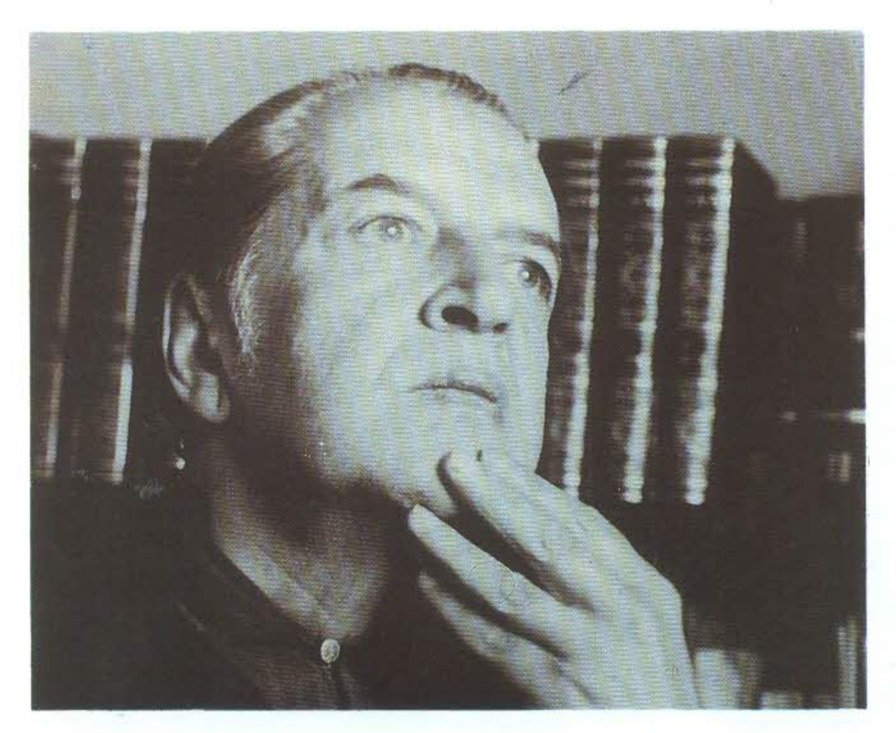
Ligereza del verso

La escritura de Angel Montoya se distinguió por su gracia y dominio formal. Quiso también ofrecer un ademán como de gentil ligereza exenta de alusiones intelectuales. En el donaire que muestra se sospechan modos de Lugones y de Herrera y Reissig, de quienes recordaba de memoria estrofas. Pero no son tales modelos los que más se han destacado de esos dos poetas, aquellos de gran acrobacia verbal y metafórica, ni los que se adelantaron a ulteriores posturas de ironía y humor o al recurso del prosaísmo y el habla coloquial, sino los que se emparentan con el barroquismo y la exquisitez de *Los crepúsculos del jardín* del argentino y de *Los parques abandonados* del uruguayo.

Decadentismo

No eran tampoco ajenos sus poemas al decadentismo de fin del siglo XIX: de «extrema percepción sensorial», según lo definió Juan Ramón Jiménez. En sus lecturas juveniles le impresionarían personajes como el morboso aristócrata Des Esseintes de Joris Karl Huysmans y otros de Oscar Wilde, Jean Lorrain y D'Annunzio, así como el José Fernández de la novela de Silva. En la herencia modernista abominó, como no lo hicieron otros contemporáneos suyos, un declamatorio parnasianismo que, según dijo con desdén que le era frecuente, «se redujo casi por completo a la fastuosa descripción de momentos antiguos y a la prosódica reconstrucción de épocas abolidas». Su sensibilidad indicaba en cambio parentesco con el decadentismo: quería ser refinada, exasperada y hastiada. El gusto por lo falleciente y malsano, por la sensualidad enfermiza: la de la amante idealizada con resplandores de lujo estéril. Y la intuición de que la voluptuosidad, como en algunos de sus paradigmas, llega a ser no sólo fuente de placer sino absoluto, místico y eficaz método de conocimiento. Por ese tardío decadentismo, mezcla de exaltación y melancolía, no dejó de pensar en el poema como artículo *demodé* frente al tráfago contemporáneo.

Algunos comentaristas se han equivocado al aludir a la tarea de Alberto Angel Montoya como fruto apenas del espíritu galante y frívolo. Sin advertir su posterior entonación, dolorosa y añorante, no desafinada por estridencias. Y sin tampoco reparar en la veracidad de su gesto. Pero es cierto que, repasándola, deberemos descartar como de menor interés, por ejemplo, sus obstinadas galerías de damas de sociedad. No podemos dejar de mencionar, tampoco, que ciertamente ha envejecido mucho de su decadentismo, mucho de sus asuntos y maneras. Y que ha envejecido también la porfía suya en la confidencia y el imperioso dominio que concedió a su mundo sentimental. Pero era esa la comprensión que mantuvo de lo poético, como ya se ha señalado: la



Jorge Zalamea.

de una incontrastable identificación de vida y poesía.

Jorge Zalamea

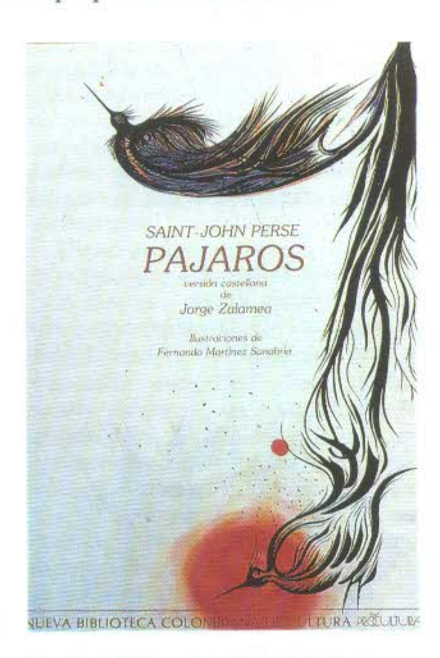
Nacido en Bogotá en 1905, falleció allí mismo en 1969. Se destacó principalmente como ensayista, narrador, poeta y traductor. Y en la vida pública como diplomático, alto funcionario y editor del quincenario *Crítica,* que fundó en 1948. En su juventud y en restantes etapas de su vida vivió largamente en Europa. Siendo amigo en España de poetas de la Generación del 27, especialmente de Federico García Lorca, con quien cruzó interesante correspondencia. En 1965 ganó en Cuba el Premio Casa de las Américas por sus ensayos de *La poesía ignorada y olvidada* y en 1968 recibió el Premio Lenin de la Paz. De 1952 a 1959 se desempeñó como secretario mundial de la Paz, en Europa. Escritor, se inició con piezas teatrales: *El regreso de Eva* (1927) y *El rapto de las sabinas* (1941). Otros ensayos suyos son: *La vida maravillosa de los libros* (1941) y *Minerva en la rueca* (1949). En 1978 el Instituto Colombiano de Cultura recopiló gran parte de su obra bajo el título *Literatura, política y arte.* Vivió en el exilio durante los gobiernos conservadores de mitad de siglo. Realizó numerosas traducciones literarias, del inglés y francés, publicadas por editoriales colombianas, americanas y europeas.

Escritor polémico

Generalmente se le consideró como el más polémico de los escritores de aquel tiempo. Desde la juventud ese fue su acento característico. En 1933, viviendo en Londres, dirigió a Alberto Lleras Camargo y Francisco Umaña Bernal, dos compañeros de grupo, una carta que llamó *De Jorge Zalamea a la juventud colombiana.* En ella hizo hincapié en que su generación, Los Nuevos, había proclamado independencia y desacato a la anterior promoción colombiana, la del Centenario. Y se mostró desengañado porque, en vísperas del primer gobierno del presidente Alfonso López Pumarejo, miembros de Los Nuevos se alistasen, no sólo a colaborar bajo el mando de esa figura centenarista, sino debido a que los dos destinatarios de tal carta hubiesen manifestado que su participación tenía por fundamento la de hallarse «identificados con el pensamiento del doctor López». A pesar de ello, de regreso al país, Zalamea prestó concurso al mismo conductor político, primero como secretario del Ministerio de Educación y encargado del Despacho, y más tarde como secretario general de la Presidencia. Porque lo cierto fue que, sin reticencias, la generación del Centenario mostró más de una vez generosidad para con Los Nuevos. Estos, bajo mandatos centenaristas, escalaron importantes posiciones en la administración, la diplomacia y el parlamento.

La metamorfosis de Su Excelencia

En 1949 Zalamea publicó el texto titulado *La metamorfosis de Su Excelencia,* con la manifestación de que «se escribió este relato en la ciudad de Bogotá, en los días finales del mes de octubre de 1949, bajo el terror de la época». Era la primera vez que incursionaba en el terreno poético. Lo hacía ligando en él la aspiración a la poesía con el recurso de lo narrativo. La intención política se advertía al primer momento: imaginar el drama de un dictador que toma conciencia de su propia crueldad era una manera de censurar al gobierno colombiano de esos años. Zalamea asumió con su escritura una manera más activa (y valerosa) de su militancia. Infortunadamente caía en una retórica elocuente en la que no dejó de advertirse la huella que, pese a ulteriores y vastas lecturas, le había dejado la parafernalia modernista. Huella que acompañó perseverantemente a sus páginas. Y que en él se concertaba además con su propensión a la oratoria.



Portada de "Pájaros", de Saint-John Perse, en versión de Jorge Zalamea. Bogotá, Procultura, 1985. Casa de Poesía Silva, Bogotá.

El gran Burundún-Burundá ha muerto

Lo mismo podría decirse de otro poema sobre la tiranía, quizás el mejor estimado de los suyos: *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, editado por primera vez en Buenos Aires en 1952. Helena Araújo ha dicho de él: «La exposición argumentativa se va preparando lentamente, en una suerte de ritual semántico. Tras la corta introducción, la descripción del cortejo va salpicando de alusiones al dictador mediante rupturas de sintaxis en frases admirativas que interrumpen las enumeraciones de verdugos o de víctimas». Y apunta esta crítica colombiana acerca de aquel estilo abrumador de reiteraciones, exclamaciones y oposiciones: «... se podría hablar casi de un fantasma de tartamudez en una prosa que halaga, ilustra e insiste, en un autor no muy seguro de corresponder a la receptividad de su lector».

El sueño de las escalinatas

Concebido dentro de la diligencia política que de algún modo respaldaba su quehacer poético, *El sueño de las escalinatas* (1964), en el que la miseria del pueblo se enfrenta al colonialismo imperialista en contra del cual se entabla un proceso, parece ser, según la misma escritora, mejor ejemplo de tal intención: «... urdido a base de períodos sonoros», el lector sucumbe al «poderío de un idioma opulento y emocionado» en el que «será la imagen brillante, sensual o barroca lo que le exalta y fecunda». Sin embargo, pensamos, la grandilocuencia y antiguos efectos retóricos no dejaban de ser allí, infortunadamente para lectores amantes de la desnudez y tersura de la poesía, amos y señores de su expresión.

Traducciones de Saint-John Perse

Cuando en 1945 comenzó a traducir la obra de Saint-John Perse (1887-1975), poeta diplomático francés nacido en Guadalupe, Antillas, declaró Zalamea haber buscado «consolación poética» en esa tarea, después de una «época oscura» de su vida. Inconscientemente debió también querer el hallazgo de un verdadero lenguaje poético que lo librase de la tiranía de lo conceptual, de lo argumentativo, de lo satírico, de lo ornamental. Ello se alcanzaría en algunos poemas breves en los que la dicción alcanza frescura y naturalidad.

La poesía de Saint-John Perse halló en Jorge Zalamea a uno de sus más felices traductores. Se ha dicho, incluso, que el mismo poeta, sabedor del idioma español, admiró la versión del colombiano hasta el punto de reconocer que algunos pasajes excedían en calidad poética al texto original suyo. Zalamea se apasionó del «portentoso juego idiomático» de Perse, del que le atrajo, entre otras circunstancias, la de hallar en él una poesía esencialmente hablada. Porque era esa la manera de entender Zalamea la manifestación de lo poético: como palabra hablada. En todos sus escritos se escuchan un tanto las inflexiones de una dicción sonora. Le había sido temprana, acaso oyéndose a sí mismo, la afición al teatro y a la oratoria. Hasta la arrogancia física de su voz, que muchos recuerdan y que le era motivo de autocomplacencia, debió afirmarlo en ello. Zalamea encontró maravillas en la riqueza y el estímulo del lenguaje pérsico: «... podía dar pábulo el entendimiento a su inofensiva vanidad, estableciendo la genealogía de las palabras, aprovechando las bellas metamorfosis de ciertas formas verbales, haciendo chocar sobre el blanco mar de la página la aguda proa de un insólito adjetivo contra la cóncava popa de un sustantivo en reposo», declaró. Lo que traduce su deslumbramiento ante las suntuosas formas verbales, imágenes, refinamiento y exotismo de la elocución de Perse. Descubrió en el autor de *Anábasis* lo que amaba en la poesía: magnificencia de la palabra.

Toda esa majestad aristocrática, extrañeza y alejamiento de lo cotidiano que hay en la obra de Perse, contrastan con otro ideal de Zalamea, afín a su pensamiento político, de escribir una poesía «al aire libre», de fácil entendimiento para las masas. Se opone también a ese ideal su propia poesía, que escapa, con su ritual oratorio y prosódico, a la comprensión inmediata que reclama el vasto público.

Es cierto que del trabajo poético de Jorge Zalamea, aquello que ha venido siendo mejor recordado son sus traducciones de la poesía de Perse. Ellas llegaron seguramente, dentro de lo que se propuso, a un raro virtuosismo. Inaccesible, sin embargo, reiterémoslo, a ese gran número de lectores (o de oyentes) que él hubiera querido hallar. Tanto para dichas versiones como para sus poemas originales.

Bibliografía

CAPARROSO, CARLOS ARTURO. *Los Nuevos y la poesía*. Bogotá, Academia Colombiana de la lengua, 1960. Separata del *Boletín de la Academia Colombiana de la Lengua*.

CHARRY LARA, FERNANDO. *"Los poetas de Los Nuevos". Revista Iberoamericana*, Nº 128/129 (julio-diciembre, 1984).

CHARRY LARA, FERNANDO. "Los Nuevos". En: *Manual de literatura colombiana*, Vol. II. Bogotá, Procultura-Planeta, 1988.

HOLGUÍN, ANDRÉS. "Literatura y pensamiento. 1886-1930". En: *Nueva historia de Colombia*, tomo VI. Bogotá, Planeta, 1989.

LLERAS CAMARGO, ALBERTO. "Las distinciones específicas de una generación". En: LUIS VIDALES. *Suenan timbres*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.

MAYA, RAFAEL. "Generación de Los Nuevos". En: *Obra crítica*. Bogotá, Banco de la República, 1982.

ZALAMEA, JORGE. "Carta a la juventud colombiana". En: *Literatura, política y arte*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

El piedracielismo

Piedad Bonnett Vélez



Poetas del grupo de Piedra y Cielo en una reunión de intelectuales de los años 40: Jorge Rojas, Arturo Camacho Ramírez, Juan Lozano y Lozano, Eduardo Carranza, Gerardo Valencia. Entre los concurrentes también figuran Luis Eduardo Nieto Caballero, Rafael Maya, Felipe Lleras, Enrique Uribe White, Hernando Turriago Riaño ("Chapete") y José Umaña Bernal, entre otros.

LAS ENTREGAS PIEDRA Y CIELO

En septiembre de 1939, Jorge Rojas, un joven poeta nacido en Santa Rosa de Viterbo, publicó la primera de las entregas Piedra y Cielo. Se trataba de su poema *La ciudad sumergida*, precedido por un breve prólogo en el que anunciaba que dichos cuadernos representaban el comienzo de una «empresa espiritual» consistente en dar a conocer la obra de un grupo de nuevos escritores, y manifestaba su convicción de que «ya es hora de que nuestra poesía sea sopesada y medida y se lance resueltamente a la conquista de sus ocultas y permanentes minorías». Siguieron a esta entrega *Territorio amoroso*, de Carlos Martín; *Presagio del amor*, de Arturo Camacho Ramírez; *Seis elegías y un himno*, de Eduardo Carranza; *Regreso de la muerte*, de Tomás Vargas Osorio; *El ángel desalado*, de Gerardo Valencia; y *Habitante de su imagen*, de Darío Samper, correspondiente esta última al mes de marzo de 1940.

Aquellos jóvenes poetas no consideraron nunca que integraban un grupo literario, ni se sentían fundadores de una escuela, ni escribieron jamás panfletos o manifiestos. El mote de piedracielistas se los endilgó el escritor Juan Lozano y Lozano, quien en artículo aparecido en el periódico *El Tiempo* el 25 de febrero de 1940, arremetió contra «todo aquel galimatías de confusión palabrera» que, según criterio suyo, era un signo evidente de morbo y decadencia atentatorio contra la nacionalidad. Sin proponérselo, Lozano y Lozano bautizó de esta manera a los poetas publicados, que habrían de ser así llamados en adelante por la historia literaria nacional.

Dicho artículo no tardó en ser respondido por Eduardo Carranza —el poeta de mayor beligerancia de aquel grupo, y con el tiempo, su figura más representativa—, en escrito que comenzaba diciendo: «Toda belleza nueva empieza, en general, por escandalizar». Se dio así origen a una interesante polémica, en la que intervinieron entre otros Guillermo Valencia y Laureano Gómez, apoyando la tesis de Lozano y Lozano, y Jorge Zalamea y Javier Arango Ferrer, como defensores de la nueva poética.

El sentido del título de las entregas patrocinadas por el emprendedor Jorge Rojas ha sido objeto de discusión, aun entre los integrantes del grupo. *Piedra y cielo* es el título de un

PIEDRACIELISMO

Publicación de las entregas Piedra y Cielo: 1939 1940

Tomás Vargas Osorio	1908	1941
Darío Samper	1909	1984
Arturo Camacho Ramírez	1910	1982
Jorge Rojas	1911	
Gerardo Valencia	1911	
Eduardo Carranza	1913	1985
Carlos Martín	1914	

libro publicado por Juan Ramón Jiménez en 1919. El maestro supremo y modelo lírico de algunos de los poetas en cuestión comenzaba dicha obra con "El poema", cuyos versos eran proclamadores de toda una poética:

1
¡No le toques ya más,
que así es la rosa!

2
Arranco de raíz la mata,
llena aún del rocío de la aurora.
¡Oh, qué riego de tierra
olorosa y mojada
qué lluvia —¡qué ceguera!— de luceros
en mi frente, en mis ojos!

3
Canción mía,
canta, antes de cantar;
da a quien te mire de leerte,
tu emoción y tu gracia;
¡emánate de ti, fresca y fragante!

En verdad, la poesía inicial de los poetas de Piedra y Cielo está fuertemente influida por el espíritu de la poesía juanramoniana, consistente, como se sabe, en un romanticismo lírico matizado por la asimilación del simbolismo francés, en su manera de aproximarse al mundo a través del cual se expresan temas que van a ser los propios de la poesía de Carranza y de Rojas: la melancolía, el amor en su temblor momentáneo y en su experiencia sensorial, el agua, el jardín y el paisaje.

Fue Jorge Rojas, sin embargo, el poeta que estableció, en virtud de su especial adhesión al poeta español (*La forma de su huida*, título de su primera obra, es un verso de Juan Ramón), un vínculo directo entre éste y el grupo mediante la titulación de las entregas con el nombre Piedra y Cielo. Los demás quizá no estaban plenamente convencidos de esta filiación. Así, Carranza, en una entrevista concedida a Fernando Charry Lara en 1976, afirmaba que la lectura de Antonio Machado sustituyó prontamente la de Juan Ramón Jiménez, de cuyo nombre se apartó por considerarlo «supremo maestro de una poética que creíamos fatigada». Más vehementes resultan las afirmaciones de Arturo Camacho Ramírez: «Yo estaba más cerca de la pura limpidez de Antonio Machado que de la especiosa y sofisticada poética del maestro de Moguer, egoísta y suficiente». Piedra y Cielo, pues, es un nombre que responde más a los avatares de la realización práctica de la empresa editorial, que a un sentir colectivo sobre la influencia del gran poeta español.

Afinidades literarias

A estos siete poetas los congregó, como suele suceder, no tanto una identificación alrededor de una doctrina estética, cuanto ciertas afinidades culturales y generacionales y una amistad personal que les permitió reflexionar sobre el legado poético más inmediato, del que tomaron elementos y rechazaron otros.

Una admiración compartida era la que sentían por la tradición poética española y en especial por la obra de la Generación del 27, conocida a través de la famosa *Antología* de Gerardo Diego. Se percibe en la obra de los piedracielistas el conocimiento y el fervor por los clásicos españoles: Francisco de Quevedo, Garcilaso, san Juan de la Cruz y Luis de Góngora, poeta a quien los vates del 27 habían redescubierto al celebrarse el tercer centenario de su muerte, después de un largo olvido. También se percibe una especial huella de poetas como Federico García Lorca, Antonio Machado, Rafael Alberti, y en ciertos momentos, de la desmesura imaginativa que en Ramón Gómez de la Serna da como resultado la imagen surrealista, audaz e impactante.

De los poetas latinoamericanos sin duda el que más honda resonancia tiene en los de Piedra y Cielo es Pablo Neruda: su homologación entre amada y paisaje, la irrealidad de la metáfora, sin llegar a la «visión desintegrada» de que habla Amado Alonso, la sensorialidad que expresa el lenguaje y que se encuentra en Carranza, Rojas o Camacho Ramírez. Veamos, por ejemplo, una estrofa de *Presagio del amor*, de este último, que contiene innegables ecos nerudianos:

Entre duros océanos me mando
y hacia islas ahogadas me dirijo
y palomas del mar lentas se clavan
a mis espaldas con ardiente pico
y sus alas me impelen al naufragio,
amor, de tus espacios divididos.

También es indudable que está presente en ellos lo más esencial de la lección de Rubén Darío, y a través suyo de la estética simbolista: la suprema musicalidad del lenguaje, las posibilidades de flexibilidad de la sintaxis, la recuperación de formas métricas y estróficas abandonadas durante siglos, y la capacidad de sugerencia, ambigüedad y oscuridad de la palabra poética. Rafael Gutiérrez Girardot ha afirmado, tal vez no sin razón, que habían llegado a ella a través del conocimiento de los poetas españoles del 27: «... habían atravesado el mar, y en la Península maternal habían recogido los frutos de los frutos que había llevado Rubén Darío».

Paradójicamente, la poesía de Piedra y Cielo fue una reacción contra el modernismo, o, para ser más justos, contra la altisonancia neoclásica del poeta que por aquel entonces se identificaba como la más alta cumbre del modernismo nacional: Guillermo Valencia. La batalla la desencadenó otra vez Carranza, quien en un artículo sobre el poeta Eduardo Castillo, publicado en *El Tiempo* a mediados de 1941, se expresó del poeta de Popayán en términos que motivaron la reacción encendida de Baldomero Sanín Cano. Este, en artículo titulado "Guillermo Valencia y el espíritu", hacía una defensa del estilo que había llevado a Carranza a preguntarse: ¿de qué le sirve a la poesía ganar el mundo si pierde su alma? La contrarréplica se dio en un conocidísimo ar-

tículo del piedracielista titulado "Un caso de bardolatría". Allí, previo reconocimiento de su aprecio por la personalidad de Valencia, Carranza le reprocha la ausencia de emoción en su poesía, el derroche de técnica, la frialdad intelectual de su palabra: «Le faltan a su obra trascendencia vital, palpitación sanguínea, pulsos humanos. Está lastrada su poesía de elocuencia ideológico-verbal. Es un impasible arquitecto de la materia idiomática cantando a espaldas de su tiempo y de su pueblo. Es un retórico, genial si se quiere, al servicio de un poeta menor».

Las escandalosas afirmaciones de Eduardo Carranza, unidas a la producción poética suya y de los restantes poetas de Piedra y Cielo eran ya una declaración de principios, una manifestación tácita de su poética: al intelectualismo del modernismo de Valencia, a la altisonancia de su retórica, a su vocabulario preciosista y pedante, opusieron un lenguaje sencillo, ágil, cuya transparencia era apenas matizada por el efectismo metafórico. Al cosmopolitismo, logrado a través de las alusiones a culturas exóticas y al mundo grecolatino y a su afrancesamiento, opusieron un nacionalismo a ultranza y un fervor poético por la madre España. Al peso de lo conceptual, a la intención de hacer «poesía de ideas», el piedracielismo enfrentó su voluntad romántica, su deseo de aproximarse al mundo de lo afectivo, de lo mágico, de lo inexplicable por vía de la razón.



Un encuentro de poetas de Piedra y Cielo: Gerardo Valencia, Arturo Camacho Ramírez, Jorge Rojas, Eduardo Carranza y Darío Samper. Bogotá, febrero de 1976.

ANTECEDENTES DE LA RENOVACIÓN POÉTICA

No hay que pensar, sin embargo, que la renovación poética que introdujo el piedracielismo fue abrupta; ya en la década de los veinte el grupo de Los Nuevos había llevado a cabo, a través de poetas como León de Greiff y Rafael Maya, una sabia incorporación y elaboración personal de los postulados estéticos de simbolistas y modernistas, abriendo definitivamente la puerta por la que se llegaría a la modernización de la lírica nacional. De Greiff, por ejemplo —con un estilo inimitable en el que desempeñan papel definitivo su humor corrosivo e iconoclasta, su actitud nihilista ajena a toda grandilocuencia y su búsqueda a ultranza de todas las posibilidades musicales de la palabra—, aún moviéndose dentro de un frío intelectualismo, da una lección de libertad poética que airea la literatura colombiana. Rafael Maya, aparentemente una personalidad conservadora, logra una gran profundidad conceptual aunando formas clásicas de vigencia universal con otras más flexibles e innovadoras como el verso libre; deliberadamente tradicionalista en su manera de enfrentar la poesía, podemos afirmar, con Gutiérrez Girardot, que «en Maya, la renovación moderada era más compleja y auténtica que en el retroprogresismo santista». Poetas como Maya y De Greiff posibilitaron, pues, una renovación poética que el país estaba necesitando.

También ayudaron a desbrozar el camino dos poetas que en cierto momento fueron incluidos arbitrariamente en el grupo de Piedra y Cielo: Antonio Llanos y Aurelio Arturo. Su mérito, según han reconocido los críticos, estriba en un cambio de tono. Los dos hablan con voces mesuradas, desprovistas de todo artificio, cargadas de sugerencia y de precisión a la vez. También ellos, desde su rincón de creadores solitarios, reacios a toda afiliación, alejan la poesía colombiana de la grandilocuencia y la banalidad retórica.

Si los poetas de Piedra y Cielo estuvieron influidos por la obra de los vanguardistas latinoamericanos debió ser muy indirectamente. Si hay en la metáfora de algunos piedracielistas algo del alambicamiento de los ultraístas, no es posible rastrear en ellos nada que se parezca al fragmentarismo del lenguaje de *Residencia en la tierra*, de Neruda, ni a sus oníricas metáforas; ni tampoco al hermetismo de *Trilce*, de César Vallejo, ni a su uso provocador y angustiado del prosaísmo.

JORGE ROJAS

Jorge Rojas (1911), quien publica en 1939 *La forma de su huida* y *La ciudad sumergida*, se define como un poeta romántico que crea una poesía de carácter autobiográfico: «Se podrían seguir todos mis pasos a través de mis poemas». Predomina en su obra el tema amoroso; con dominio de las formas clásicas, haciendo un magnífico uso del soneto, Jorge Rojas expresa el sentimiento con la intensidad del romántico. En su primer libro la expresión es sencilla, y en la metáfora se percibe la resonancia de Neruda, como en este fragmento de "Fuga tras de tu sueño":

Como sonámbulo,
en túnicas de alcohol y madrugada,
todo lleno de gritos,
transparente de lágrimas,
dando traspiés, sorteando
juncos de oscuridad,
he llegado a tu casa
muda, cerrada, lívida
como una mujer muerta:
muerta con su secreto y un corazón, el
/tuyo,
que ya no pulsa sangre de la mía.



Jorge Rojas Castro.
Fotografía Ernesto Monsalve.

En *Rosa de agua* (1941), la poesía de Rojas adquiere ya las características que van a ser identificadas como propias del piedracielismo: la imagen se apoya en la presencia de la naturaleza, una naturaleza vigorosa y armónica que sirve de vehículo de expresión del sentimiento amoroso; hay en ella algo que podría denominarse levedad, un cierto giro que libera el sentido de la carga realista y lo contagia de magia, de irracionalidad; un diestro manejo de la forma clásica, en este caso del soneto, que en numerosas ocasiones resulta magnífico. El mundo objetivo resulta así desrealizado en el verso, y la mujer amada es una mujer idealizada, que fundamentalmente se contempla en su belleza angélica, descrita con una sensualidad contenida en el soneto titulado "A Alicia Altanube":

Eres como un quien sabe, como tanta
madrugada de trinos en un cuando,
sin un luego de tarde ni garganta,
como un nunca que al fin nos va llegando.

No tiene sol tu luz, sitio tu planta
ni tiene eco tu voz y te vas dando
en la luz y en la voz del que te canta
y en su verso mejor estás temblando.

Eres como el amor, su pura esencia,
sin temor de materia, ni accidente,
ni llanto ni rubor en su presencia.

Extasis solo, cumbre sin peldaños,
la mañana apoyándose en tu frente
y una canción morena de quince años.

La naturaleza en sí misma es también un tema importante en la poesía de Jorge Rojas. Las más de las veces suele ser descrita a través de imágenes que por su extrema sutileza, en ocasiones de carácter casi barroco, convierten el poema en un despliegue de alarde formal desprovisto de verdadero aliento lírico.

En sus libros *Soledades I* (1948) y *Soledades II* (1965) incursiona también en la poesía de tema patriótico, en la que fácilmente se descubre la influencia nerudiana. Algo vacío, falso, se nota en ella. El mejor Jorge Rojas es el sensitivo que habla del amor, de la infancia, del tiempo que pasa.

Intentó también Rojas el verso libre y la prosa poética. A partir de sus *Odas y Elegías de Quiba* el lenguaje ya ciertamente depurado de alambicamientos en las dos *Soledades* se hace sencillo, casi elemental en ocasiones, como si sólo esa transparencia de las palabras le proporcionara la esencialidad que persigue: «*Yo creía que esperar / era dar zancadas sobre las mismas baldosas, / contándolas / y mirando / sus manchas, sus hendiduras y desgastes, / pensando / no en el tiempo, sino en ti*».

En 1948 publica Rojas una obra de teatro, *La doncella de agua*, obra en verdad más apropiada para la lectura que para la representación. En palabras pronunciadas en 1976, Rojas decía lo siguiente: «Finalmente, si me preguntaran cuál de todas mis obras prefiero, a pesar de mi debilidad por mis "Nostalgias", la de "La heredad perdida" y la del "Atardecer", por "En su clara verdad", "La invasión de la noche", los dos "Psalmos", "Corazón", "La ciudad sumergida", el "Nocturno de Adán", "La epístola moral a mí mismo", "Arbola impúdica", "Furia amadísima", "Salvación por el agua" y por una buena parte de mis sonetos, es en mi tragedia *La doncella de agua* donde me encuentro en mi cabal expresión, por la multiplicidad del ego, la hondura de la pasión, el abatimiento por la erosión de la tierra y de las almas, la ternura y la contundencia de las palabras en el desborde patético»

EDUARDO CARRANZA

Es Eduardo Carranza (1913-1985), sin ninguna duda, la máxima figura de Piedra y Cielo. Su poesía, talentosa en los comienzos, poseedora de una gracia y un refinamiento indudables, se va haciendo más esencial y más hermosa a medida que madura, hasta encontrar sus más altos momentos en aquella que escribe en los últimos años de su vida.

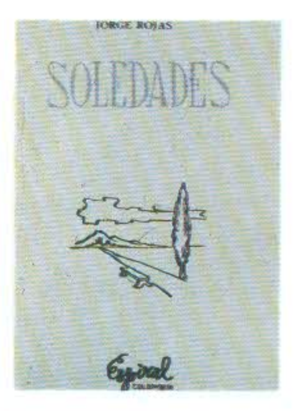
Primera etapa de su obra

Su primer libro, *Canciones para iniciar una fiesta* (1936), contiene ya prácticamente todas las características que van a identificarse con el piedracielismo, e inaugura un estilo personal que se extiende por sus obras de juventud: *Seis elegías y un himno* (1939), una de las entregas de Piedra y Cielo; *La sombra de las muchachas*(1941); *Canto en voz alta* (1944); *Este era un rey* (1946); *Los días que ahora son sueños* (1946); y *Azul de ti* (1952), sonetos escritos entre 1937 y 1943. Son diez años de constante producción poética que dan testimonio de la vocación de Carranza, en los que su personal estilo inicial se realiza cabalmente y da paso, poco a poco, a nuevos elementos, constitutivos de su poesía posterior.

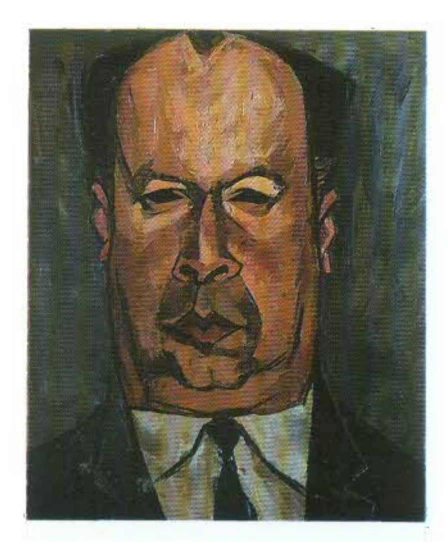
Esta primera etapa se va a caracterizar por la expresión del sentimiento de manera romántica. Como a Jorge







Obras de Jorge Rojas: primeras ediciones de "La ciudad sumergida" y de "Rosa de agua", publicadas en las famosas Ediciones Piedra y Cielo (1939 y 1941, respectivamente), y segunda edición de las "Soledades" (Bogotá, Ediciones Espiral, 1965). Instituto Caro y Cuervo, Biblioteca Nacional y Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.



Eduardo Carranza Fernández.
Oleo de Oswaldo Guayasamín, ca. 1964.
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

Rojas, a Carranza le interesa, en sus propias palabras, «la poesía de la vida: confidencial, fluyente, temporal, en la que con calma, una conciencia, una sensibilidad, un sentimiento o una intuición se vierte, como se vierten los días hacia la intimidad de los demás. La poesía que cuenta sucesos del alma siempre que sea auténtica, personal y sincera».

Ya habíamos dicho que es interés prioritario para los piedracielistas romper con la "poesía de cultura" de los modernistas locales, con el exotismo y la erudición que les eran propios. Para lograrlo, Carranza apela, pues, a «una nota de gobernada pasión». Y afirma que le interesa una poesía muy subjetiva, muy lírica, más asordinada que la de sus predecesores. El transparente sentimiento se expresa en esta primera etapa a través de imágenes altamente imaginativas, artificiosas a veces e incluso efectistas. Inspirado en Neruda, Vallejo, Vicente Huidobro, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre —según él mismo ha confesado—, busca lo mágico, lo inconsciente, lo irracional. Pero sus hallazgos distan mucho de las estridencias y las disonancias vanguardistas. Realmente, lo que hace Carranza es trabajar la sugerencia de la imagen mediante asociaciones que rompen la lógica racional, y mediante la musicalidad del verso, a la manera de los simbolistas. Es así como en su artículo "Un caso de bardolatría", Carranza expresa de este modo su credo poético: «En el lirismo lo esencial no es lo que se dice sino lo que no se dice, la dorada niebla de sugestión que esfuma los contornos del poema; lo que va entre líneas, lo que hay más allá de las palabras y su sentido estricto».

En este primer ciclo la poesía de Carranza rebosa optimismo, dicha de vivir y de amar. La atraviesan muchachas llenas de lozanía, amadas indiferenciadas cuya belleza se exalta a través de una identificación con la naturaleza. Las imágenes quieren producir un efecto volátil, aéreo, en razón de su sutileza. Veamos, por ejemplo, esta estrofa de "En Popayán sobre el vitral del aire", que ilustra cabalmente lo afirmado:

Abanderada del aire,
Angela, celeste niña,
asta trémula del día,
tu voz, inicial plumada
de toda la poesía,
es tu alma adelgazada
hasta hebra de rumor,
como el agua se hace trino
delgado en el surtidor.

Estas muchachas idealizadas no están enteramente desprovistas de sensualidad; y ésta nace, muchas veces, de su evocación a través de elementos de una naturaleza tropical, propia de las tierras calientes, como en "Gualanday": «*Hay una niña. Lleva la ciruela sonriente / del beso y va mordiendo a la tierra caliente / en un níspero. El aire, tibiamente, a rizar / la verde brisa hebrada de guadual se detiene; / y es una yegua joven la mañana que viene / con las crines de sol al viento y al palmar*».

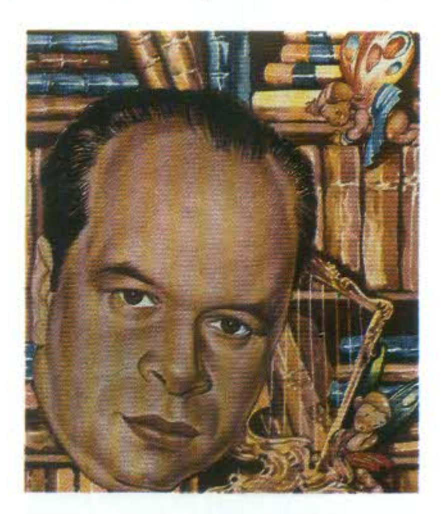
En la imaginería de Carranza predomina el azul. No en vano uno de sus libros se titula *Azul de ti*. Azul como sinónimo de felicidad («*Pensar en ti es azul, como ir vagando / por un bosque dorado al mediodía*»), de vida, de juventud, de ternura («*Toma en tu mano celeste / mi corazón, mi corazón*»). Luz, nubes, viento, ríos, palmeras, mariposas, configuran un mundo pleno, levemente entristecido apenas por la melancolía. Esa vivencia del paisaje tiene que ver sin duda con su niñez campesina; ésta transcurrió inicialmente en Apiay, en los llanos Orientales, donde nació, y luego en Tocaima y Chipaque, donde comenzó a ir a la escuela. En Cáqueza, el pueblo de su madre, pasaba temporadas de vacaciones en la casa de la abuela, dueña de un balcón que es quizás el balcón de "El sol de los venados": «*Recuerdo el sol de los venados / desde un balcón crepuscular. / Allí fui niño, ojos inmensos, rodeado de soledad*».

Su infancia, el recuerdo de su padre, muerto cuando él contaba cinco años, de su madre, Mercedes Fernández, viuda antes de los treinta, inspira algunos de los mejores poemas de *Los días que ahora son sueños*. Aparece ya allí, con gran intensidad, el tema del tiempo, que irá tomando fuerza en su poesía e inspirará algunos de sus poemas más profundos y más bellos.

Segunda etapa de su obra

Coincide la crítica en afirmar que hay un segundo ciclo o etapa en la poesía de Carranza que comienza con su libro *El olvidado y Alhambra* (1957). Su poesía allí se adensa, se desprovee de los restos de frivolidad y amaneramiento de ciertos recursos de su primera etapa, y va encontrando nuevos cauces, nuevos temas. En "El olvidado" hay un aire de desolación, de nostalgia, de contenido dolor. Las imágenes del desierto, de la arena, del fuego, la sed del olvidado, nos ponen en contacto con un yo atormentado por el desamor o por el paso del tiempo: «*Ahora tengo sed y mi amante es el agua. / Vengo de lo lejano, de unos ojos oscuros. / Ahora soy del hondo reino de los dormidos; / Allí me reconozco, me encuentro con mi alma*». Una amada más corpórea reemplaza las adolescentes frutales de su primera poesía. Y el tiempo se hace presencia lacerante: «*Y pasa el tiempo loco / derrumbando los sueños; / caen torres de amor, / trémulas hojas caen*».

A partir de *Hablar soñando* (1973-1974) la obra de Carranza es recorrida por el presentimiento de la muerte. El poeta se mira profundamente a sí



Eduardo Carranza.
Dibujo de Santiago Martínez Delgado para una carátula de "Semana", septiembre 4 de 1948.



Eduardo Carranza.
Busto de bronce por Luis Pinto Valderrama.
Instituto Caro y Cuervo, Hacienda Yerbabuena.



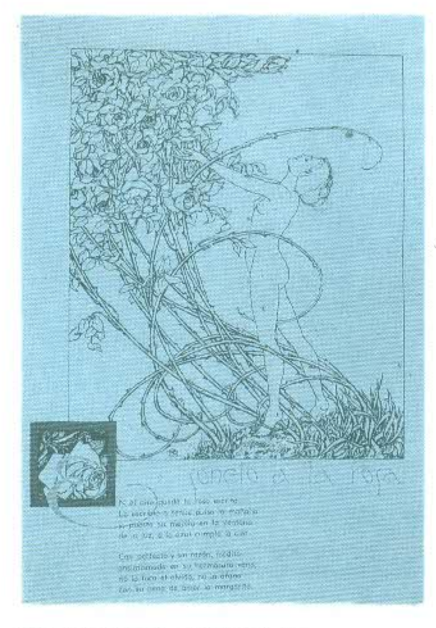
Eduardo Carranza.

mismo, se devuelve, añorante, al pasado, se interroga sobre su vida, y se dirige a la mujer amada con una pasión honda, sentida. Su verso logra, mejor que nunca, un maravilloso equilibrio entre el clasicismo que ha bebido en la poesía española, y el vanguardismo de la imagen surreal: «*A veces cruza mi pecho dormido / una alada magnolia gimiendo / con su aroma lascivo*». O es llano, cargado de la tensión de las cosas esenciales: «*Ay de mí, ay de mí, el tiempo, el tiempo / ha pasado mis años a cuchillo*».

Ya para estos años es Carranza un poeta plenamente reconocido y admirado en Colombia y fuera de ella. Sus cargos diplomáticos le permitieron trabar amistad con importantes poetas de Latinoamérica y España: durante su estadía en Chile en 1946, como agregado cultural de la embajada de Colombia en Santiago, conoció a Neruda y a Huidobro. Posteriormente, siendo consejero cultural de la embajada de Colombia en España, fue condecorado con la Medalla del Honor del Instituto de Cultura Hispánica y con la Gran Cruz de Isabel la Católica. En Madrid presidió el primer Congreso de Poesía, al lado de Carles Riba y Vicente Aleixandre, en 1952, y el año siguiente el segundo, con Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Giuseppe Ungaretti. Su amistad con los poetas españoles —Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dámaso Alonso, Dionisio Ridruejo—, fortaleció sus lazos con España, a la que profesó siempre un cariño inmenso.

Hablar soñando (1974), *El insomne* (1974) y *Epístola mortal y otras soledades* (1975) contienen algunos de los versos más poderosos y más bellos de toda su obra. En ellos el poeta se introvierte y reflexiona sobre lo que ha sido su vida. La nostalgia, los recuerdos, la cercana presencia de la muerte, le inspiran bellísimos poemas, entre los que destaca su "Epístola mortal", que comienza con estos versos desolados:

Miro un retrato: todos están muertos:
poetas que adoró mi adolescencia.
Ojeo un álbum familiar y pasan
trajes y sombras y perfumes muertos.
(Desangrados de azul yacen mis sueños).



"Soneto a la rosa", de Eduardo Carranza

Eduardo Carranza murió, víctima de un derrame cerebral, el 13 de febrero de 1985. Su obra, que quizá resulte hoy para algunos un tanto pueril en su primera etapa, pero a la que nadie puede negarle que posee el verdadero don de lo poético, es parte vital de la historia de la poesía colombiana y eslabón fundamental en el proceso de modernización de la literatura nacional.

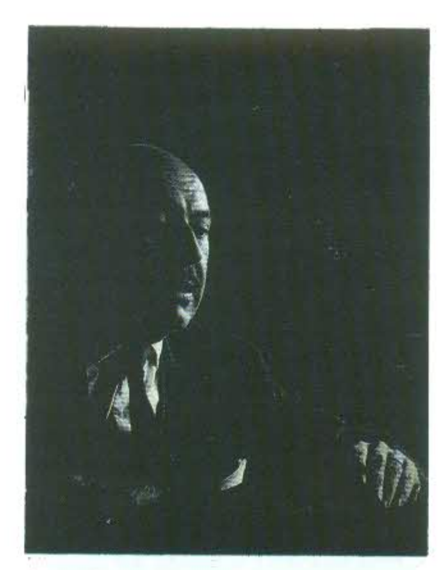
ARTURO CAMACHO RAMÍREZ

La obra de Arturo Camacho Ramírez (1910-1982) se inicia con *Espejo de naufragios*, libro que se anticipa a cualquier publicación de los poetas de Piedra y Cielo, pues aparece en 1935. Desde entonces, el lenguaje de la poesía de Camacho parece compartir sólo inicialmente, y de forma muy tangencial, el lenguaje grácil, volátil, juguetón, del piedracielismo de Carranza y de Rojas. Fuertemente influido en su etapa inicial por Neruda y Lorca, su poesía comparte las imágenes abruptas, irracionalistas, de los dos poetas. Su poema largo *Presagio del amor*, publicado como entrega de Piedra y Cielo, está lleno de ellas:

Mi boca es un impacto de sus besos
y mis huesos escuchan su llegada
y su esmeralda fija se rodea
de salobre pasión instrumentada
y su beligerante mediodía
y su suave tiniebla remansada
donde brotan minutos y poemas
y banderas de lumbre arrodillada.

Interesado en la creación de imágenes en las que impera lo inesperado, lo alógico, la poesía de Camacho se puebla, a veces innecesariamente, de símiles y metáforas oscuras que adensan el lenguaje y ocultan la emoción que debe subyacer en el poema: «*Con hombros de naranja pálida / y brazos de larga nieve, / con las aspadas manos que muelen la caricia, / aún sin la espuma de piedra de los dientes*». En ocasiones, sin embargo, consigue momentos de gran expresividad lírica; es el caso de algunos de sus poemas eróticos:

Yo he encontrado la muerte en tus pañuelos
como una inicial trémula;
he sentido sus delgadas poleas en la sangre,
subiendo nuestros cuerpos hacia arriba
como el vapor de agua de ola a nube,
y el silbido de sus venas filtrándose
como vetas de mármol que brotan en el /torso,
como lágrimas largas que nunca /desembocan.



Arturo Camacho Ramírez.
Fotografía de Abdú Eljaiek.
Casa de Poesía Silva, Bogotá.

Una de sus obras más logradas es la *Oda a Carlos Baudelaire* (1945). En ella Camacho logra un sabio equilibrio entre musicalidad, imaginación gobernada y hondura de sentimiento. También publicó *Límites del hombre* (1964) y *Carrera de la vida* (1976).

GERARDO VALENCIA

Muy distinta es la voz de Gerardo Valencia (1911), poeta nacido en Popayán y también autor de varias obras dramáticas. Libre de toda afectación, de toda retórica, de todo rebuscamiento, la poesía de Valencia expresa, sobre todo, la emoción cotidiana, el sentimiento amoroso; este es un fragmento de su poema "Domingo":

El domingo se llega
con sus colores:
soledad y silencio,
calles en calma.
La ciudad se sacude
nerviosamente
el sonido argentado
de las campanas.

Cuando José Constante Bolaño le pidió que diera un concepto sobre su propia poesía, Valencia la definió así: «... puedo decirle, objetivamente, que reconozco en ella varias modalidades: la poesía amorosa, de carácter ligero, una tendencia mística y metafísica y una etapa de realismo temático con implicaciones subjetivas. Es una poesía clara, espontánea, musical, sobre la cual se pasa de largo, generalmente, sin detenerse a ver el fondo».

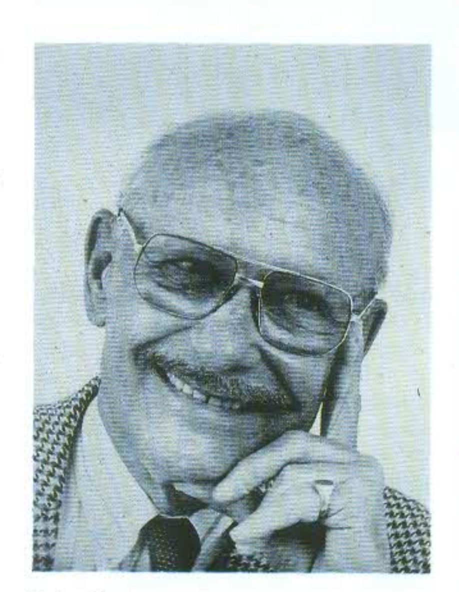
Valencia ha publicado *El ángel desalado* (1940), *Un gran silencio* (1967) y *El libro de las ciudades* (1972).

CARLOS MARTÍN

Carlos Martín (1914), radicado desde 1961 en Holanda, donde se desempeña como profesor de literatura y como crítico y ensayista, es otro de los nombres de Piedra y Cielo. Seducido también en sus primeros momentos por el amaneramiento del piedracielismo inicial, con el paso del tiempo se ha ido desprendiendo de todo oropel falso y encontrando una voz más esencial, en la cual se sienten, sin embargo, los ecos de su obra primera: «*Tu nombre de sirena y de navío, / en nieve y resplandor de luna fría, / despunta al alba sobre el nuevo día / en un ramo de letras con rocío*».

En su poesía de madurez, el amor, la nostalgia de la patria y de la infancia, el paso del tiempo, se expresan en un lenguaje lleno de emoción contenida en el que podemos ver un acertado manejo de la tradición poética. Bien en formas clásicas, bien en versos libres de mesurado tono, Carlos Martín nos hace transitar por un mundo muy personal lleno de logros poéticos. Este es un ejemplo, titulado "Reflejo y resonancia":

Soy una resonancia de sombras ancestrales,
reflejo de un delirio.
Fosforescencia móvil de huesos enterrados,
cauce de transparentes maravillas de los /días de América
y nocturnos destellos de astros invisibles.
Ulises trashumante por el mundo, los /libros y los besos.
Soy eco del abismo,
sangre amasada con maíz, con yerbas de /ultratumba,
con raíces de plantas embrujadas,
con frutas tropicales, con miel de abejas /rojas,
con el azúcar de los cañaverales
y con madera madre de guitarras, de /hogueras,
de barcas y ataúdes.



Carlos Martín.

Martín ha publicado, en poesía: *Territorio amoroso* (1939), *Travesía terrestre* (1942), *Es la hora* (1973), *El sonido del hombre* (1986) y *Hacia el último asombro* (1991).

DARÍO SAMPER Y TOMÁS VARGAS OSORIO

Finalmente, habría que mencionar los nombres de Darío Samper y Tomás Vargas Osorio. El primero de ellos (1909-1984) se interesa temáticamente por lo social y lo popular: «... soy un poeta del trópico, con héroes de guerrilla, campesinos, las frutas y las aguas de la tierra. En ella recojo la tradición popular que se reflejó en la transformación del romancero español en el galerón llanero y en otras expresiones que caracterizan mis libros». Estas palabras suyas son buena síntesis sobre su poesía, por demás escasa; su obra, marcada por el americanismo tan en boga en los treinta, colombianista en su intención (fue miembro del grupo de los Bachués) y anhelante de comunicar un compromiso político, resulta hoy poco interesante. Entre sus libros habría que mencionar *Cuaderno del trópico* y *Habitante de su imagen*.

Tomás Vargas Osorio (1908-1941) publicó en diciembre de 1939 *Regreso de la muerte*, como quinta entrega de Piedra y Cielo. Su obra fue recopilada entre 1944 y 1946 por la Imprenta Departamental de Santander con un estudio previo de Jaime Ardila Casamitjana. Sus versos están construidos con un lenguaje que aspira a la sencillez, y, sin abatimientos, hay en ella una inclinación al tema de la muerte. Su obra, «muy sugestiva», según palabras de Andrés Holguín, tristemente quedó trunca en razón de la desaparición del poeta. El poema "Linde", que abre *Regreso de la muerte*, es una buena muestra de sus cualidades poéticas:

Cuando ni un pájaro podría
descifrar el breve destino de la nube.
Cuando las hojas son metal hiriente
—esas que fueron frescas como labios—
Cuando una imagen rompe el espejo de la
/fuente
(donde mojaron su cabellera mujeres ya
/sin alma).
Cuando las estrellas son hierba quemada
/y sin sonido.
Cuando las bocas han muerto y el silencio
/se alza
sobre sus lívidos cadáveres —¡el pávido
/silencio!—
como un musgo.
Cuando empiezan a caer los siglos —¡el
/pavoroso tiempo!—
entonces sólo tú, corazón, vives solamente.
De ti mismo vives. Solo.

SIGNIFICADO HISTÓRICO DEL PIEDRACIELISMO

El piedracielismo no constituyó una revolución dentro del ámbito poético colombiano, pero sí, dentro de los cauces de una tradición poética que legítimamente nos pertenece —la de la cultura de Occidente, y dentro de ella la de España e Hispanoamérica—, produjo una renovación interna que resultó un cambio saludable ante el anquilosamiento retórico de un modernismo rezagado. Es posible que el tiempo, que naturalmente coloca las cosas en su sitio, haga caer en el olvido parte de la producción de este grupo. Pero es indudable que un buen número de sus poemas ha conquistado ya un lugar notable en el repertorio antológico de los colombianos.



Darío Samper.
Caricatura de Alberto Arango Uribe.
Fondo Arciniegas, Biblioteca Nacional, Bogotá.

Bibliografía

CAMACHO RAMÍREZ, ARTURO. *Obras completas*, 2 Vols. Bogotá, Procultura, 1986.

CARRANZA, MARÍA MERCEDES. "La generación de Piedra y Cielo". En: *La literatura colombiana vista por escritores colombianos*. Medellín, Icfes, 1982.

CARRANZA, MARÍA MERCEDES. *Carranza por Carranza*. Bogotá, Procultura-Editorial La Rosa, 1985.

COBO BORDA, JUAN GUSTAVO. "Literatura colombiana, 1930-1946". En: *Nueva historia de Colombia*, Vol. VI. Bogotá, Planeta, 1989, pp. 35-64.

Cuadernos de Piedra y Cielo. Selección y prólogos, Jorge Rojas. Bogotá, Colcultura, 1972.

CHARRY LARA, FERNANDO. *Poesía y poetas colombianos*. Bogotá, Procultura, 1985.

GARCÍA MAFFLA, JAIME. "El movimiento poético de Piedra y Cielo". *Revista Iberoamericana*, Nº 128-129 (julio-diciembre, 1984).

GUTIÉRREZ GIRARDOT, RAFAEL. "La literatura colombiana en el siglo XX". En: *Manual de historia de Colombia*, Vol. III. Bogotá, Colcultura, 1980.

HOLGUÍN, ANDRÉS. *Antología crítica de la poesía colombiana, 1874-1974*, Vol. II. Bogotá, Biblioteca del Centenario del Banco de Colombia, 1974.

MARTÍN, CARLOS. "Piedra y Cielo". En: *Manual de literatura colombiana*, Vol. II. Bogotá, Procultura-Planeta, 1988, pp. 87-127.

MARTÍN, CARLOS. *Tomás Vargas Osorio*. Colección Clásicos Colombianos, Vol. 14. Bogotá, Procultura, 1989.

MEJÍA DUQUE, JAIME. *Momentos y opciones de la poesía en Colombia, 1890-1978*. Medellín, Inéditos Ltda., 1979.

QUESSEP, GIOVANNI. *Eduardo Carranza*. Colección Clásicos Colombianos, Vol. 17. Bogotá, Procultura, 1990.

ROJAS, JORGE. *Obra poética 1939-1986*. Bogotá, Procultura, 1986.

SERPA DE DE FRANCISCO, GLORIA. *Gran reportaje a Eduardo Carranza*. Serie La Granada Entreabierta, Vol. 21. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978.

VARGAS OSORIO, TOMÁS. *Obras*, 2 Vols. Bucaramanga, Imprenta Departamental, 1944/1946.

La novela del realismo (1896-1954)

Helena Iriarte Núñez

Hacia finales del siglo XIX, el costumbrismo que le había abierto nuevas posibilidades a la narrativa colombiana, se fue quedando rezagado. Su valor fue muy limitado: todo el interés se había centrado en la costumbre y ésta se tomaba como fin en sí misma, dentro de un ámbito local, descrito en la forma más superficial. Sólo excepcionalmente (como en el caso de *Manuela*, la novela de Eugenio Díaz, publicada en 1858) hubo preocupación por los aspectos sociales. Importaban más lo pintoresco, lo típico del paisaje regional y la suma de usos y costumbres que supuestamente diferenciaban y caracterizaban a cada grupo o sector social, pero no los aspectos identificadores y profundos del individuo y de sus circunstancias concretas y particulares.



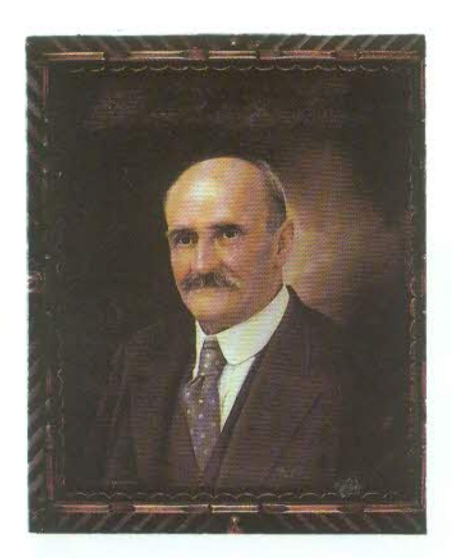
Tomás Carrasquilla Naranjo. Oleo de Ignacio Gómez Jaramillo 1934, Archivo Documental, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

TOMÁS CARRASQUILLA

Fue Tomás Carrasquilla (Santo Domingo, Antioquia, 1858-Medellín, 1940) quien superó las formas planas, exteriores y un tanto insustanciales de los costumbristas y dio el viraje hacia un realismo rico, auténtico, que por fin iba a enfrentar y a reflejar la realidad conocida por su autor. Con Carrasquilla aparece en Colombia el escritor de oficio, no ocasional, que dedica su vida íntegramente a la literatura; con él surgen, como elementos fundamentales de la narrativa, la crítica social y lo esencial humano visto a través de personajes que, además de poseer sus propias características individuales, pertenecen a un momento específico, a una clase social determinada, cuyos vicios y virtudes reflejan, sin que por ello se conviertan en tipificaciones vacías.

Carrasquilla asume una actitud crítica frente a las injusticias, lacras y vicios de los diversos sectores de la sociedad, ya sea en el campo, en las minas, en los pueblos o en la ciudad, en donde situó muchas de sus narraciones, que usualmente es la Villa de la Candelaria (Medellín); sólo dos de sus relatos ("La mata" y "El rifle") se desarrollan en Bogotá, ciudad que le resultó siempre profundamente antipática. La trama de "El rifle" se desarrolla en el centro de Bogotá, en la Plaza de Bolívar vista desde el Capitolio, el barrio de Las Aguas, unos pocos lugares más y una vivienda miserable de los arrabales; narra la historia de un niño embolador, Tista Arana, injusta y violentamente explotado por su "madrina", mujer perversa y viciosa que ya anticipa a los personajes degradados de las barriadas de la gran ciudad que aparecerán en la novela de denuncia; al final del relato, cuando la "madrina" destruye el rifle que le ha regalado un buen señor al niño, elimina para él cualquier posibilidad de alegría, de algo que no sea la ruindad. Tanto en este cuento como en cualquier narración suya de espacio urbano, Carrasquilla logró reflejar las características y problemas propios del habitante de la ciudad.

La sociedad vista por Carrasquilla en cualquier ambiente o espacio no es idealizada, como sí lo había sido por los escritores románticos y costumbristas. Sus personajes son el pro-



Tomás Carrasquilla.
Oleo de Ricardo Gómez Campuzano, 1942.
Dirección de la Biblioteca Nacional, Bogotá.

ducto de la observación minuciosa y crítica de una realidad cercana y conocida; por eso se expresan con un lenguaje acorde con su mundo, su clase social, su nivel cultural y sus características individuales. Al respecto, Carrasquilla mismo dice: «Cuando se trata de reflejar en una novela el carácter, la índole propia de un pueblo o de una región determinada, el diálogo escrito debe ajustarse rigurosamente al diálogo hablado, reproducirlo hasta donde sea posible». Esto significa que no le interesa sacrificar la realidad de los personajes a un supuesto y deformante purismo en los vocablos o en la sintaxis.

Carrasquilla es un maestro de la prosa castellana que hace de lo castizo, lo culto, lo regional y lo popular, un lenguaje literario riquísimo en significados, matices y eufonías. En la narración se dan la pureza y la corrección idiomática, gramatical y de dicción y en los diálogos la fuerza, la autenticidad y la plasticidad del habla popular.

Lo local y lo universal

La novela que ha sido considerada por muchos críticos como la máxima expresión del realismo americano y la que mejor ilustra el paso del costumbrismo al realismo, es *Frutos de mi tierra* (1896), cuyo título original *Solomos y jamones*, alude ya a un mundo y a unos personajes nada idealizados y sí bastante vulgares. La idea de escribirla partió de una convicción que iba a demostrar ampliamente: que el ambiente antioqueño sí era propicio para la producción novelística y que se podía hacer literatura a partir de ese mundo. En esta novela está plenamente lograda la intención de reflejar la vida de los personajes, en un ambiente determinado, tal como es. Esta fue una norma plasmada con absoluta honestidad en cada uno de sus cuentos y novelas. Carrasquilla es un observador de lo humano; por eso personajes y conflictos van más allá del reducido ámbito localista de una región del país; trasciende lo local y alcanza una dimensión universal y muy moderna, que hasta el momento no había sido alcanzada por la novela colombiana. Los personajes muestran su verdad grotesca, dramática, tierna, dolorosa, pero siempre genuina, porque el realismo de Carrasquilla, más que una forma literaria, es una actitud ante la vida y una voluntad de verdad ante sí mismo: es realista por convicción y por temperamento; por eso escribe sobre lo inmediato, lo que le pertenece, conoce y comprende. A través de su quehacer literario, que abarca desde 1890, cuando aparece su primer cuento "Simón el mago", hasta 1935, cuando, cinco años antes de morir, publica *Hace tiempos*, fue fiel a sus principios. Desde la perspectiva y virtudes; su punto de vista, sus valores y creencias, son una certeza, una norma de vida y una base sólida de su literatura; en ella está plasmado lo esencial de su carácter y es, en ese aspecto, que su quehacer literario y su obra, poseen un profundo valor ético.

Carrasquilla fue un hombre sinceramente democrático y a través de algunos de sus personajes denuncia la desigualdad entre las clases, entre ricos y miserables: la injusticia ejercida por los poderosos, los más fuertes, contra los débiles; la explotación, la inmoralidad y la crueldad. En otros casos, los comportamientos mismos de los personajes nos dejan ver la crítica violenta del autor a ciertos comportamientos y actitudes. Su visión crítica se sobrepone a las apariciones con que se cubren ciertos sectores sociales o individuos y en una forma descarnada muestra la realidad que ellos tratan de ocultar y critica la hipocresía de una sociedad mezquina, torpe y carente de valores. En esta forma llega a lo esencial humano en lo malo y en lo bueno que, con harta frecuencia, se transforma o se degrada a causa de la desproporción de sus deseos y del delirio del yo. En la mayoría de los casos, lo que el autor encuentra tras el engaño aparente es tan grotesco, que los personajes aparecen entonces como verdaderos esperpentos, y su aspecto, acorde con la deformidad interior, resulta absurdo y delirante. En cuanto a estos personajes, hay una profunda similitud entre Carrasquilla y Ramón del Valle-Inclán, el gran novelista y dramaturgo de la Generación del 98: muchos de sus personajes extravagantes, deformes, ridículos, distorsionados como figuras reflejadas en un espejo cóncavo, pertenecen más al mundo de lo esperpéntico, que a lo estrictamente realista. Así, en los dos escritores, el realismo adquiere un carácter absurdo, una imagen contrahecha, exteriorización de la debilidad, la inautenticidad, la crueldad y lo monstruoso del interior del hombre. El esperpento deforma las figuras hasta el absurdo, haciéndolas cómicas y trágicas a la vez. Esto lo podemos ver maravillosamente plasmado por Carrasquilla en los Alzate, personajes protagónicos de su primera novela, *Frutos de mi tierra*, cuya ordinariez, villanía y mezquindad se exteriorizan en su forma de actuar y de hablar; su tono, su gesticulación y sus palabras los colocan muy cerca de los esperpentos de las farsas grotescas de Valle-Inclán. Veamos a uno de los personajes de la novela mencionada de Carrasquilla:

«Agustín, el espejo de los egoístas, hubiera tenido muy a mal el matrimonio de su hermana y compañera en cualesquiera circunstancias; [...] Sintió ansia de estrangular, de destripar, de esgrimir machetes y arrancar mondongos, de derribar el templo, de incendiar a Roma [...] Calla porque no puede hablar. Se tira en la cama, porque le falta aliento. Revuélcase jadeante y trémulo. Se levanta luego y vuelve a pasearse con estrepitoso zapateo; gesticula desaforado; las mechas le revuelan; y, parodia de Jacob, blande el brazo, asienta el puño, cual si luchase con invisible contendor.

«—¡Conque se nos casa la niña Filomena! —tartajea al fin, dirigiéndose a Minita—. ¡Muy bueno: no se sabe cuál va más armado, si ella o el títere ese!... por eso era que estaba tan formalita con él, que dizque lo iba a proteger... ¡Ujúú!... ¡Y yo tan bestia que no malicié nada!... ¡Ah vieja inmoral!!!... (Como un bramido). ¡Ya sé cuál es la protección que le quiere dar a ese asqueroso!... ¡Ah maldita!... ¡Ah infame!, porque me ve a yo tan enfermo se quiere aprovechar pa' dale lo que es mío... al mozo; ¡lo que yo

he bregao y sudao toda mi vida! ¡Lo que me hizo valer tanto! [...] ¡Allá estará bien güete la perra vagabunda, pensando que en esto me les muero, p'alzar con todo!... ¡Ah boba que está esa! ¡Mañana, go hoy mismo, mando llamar un abogado pa' partime con esa asquerosa! [...] ¡Y primero echo mi plata al río, primero se la pico a los marranos, que dejale un chimbo, ¡un chimbo! ¡a esa angurriosa! [...] ¡Si hubiera cogido un garrote y le hubiera dao una tunda al César; si desde que puso los pies en mi casa lo hubiera empuntado pa' la porra!».

Además, en los Alzate se da otro componente caricaturesco: la inadecuación entre lo que es el personaje, exteriorizado en una forma de actuar y de expresarse, distorsionada y vulgar, y lo que pretende ser y aparentar, en este caso, un señorito fino y delicado, superior a su pobre hermana:

«Agustín paseó resoplando y rascándose. Oyóse a poco un ruido de alpargatas, y apareció en el corredor una mujercita clorótica, medio gibada, delgaducha, cabello ralo, cara que no fuera mala a no tener la boca torcida, que parecía vieja y joven a la vez, vestida con traje de percal desteñido, la cual mujercita traía una taza de café.

«—No te he mandao, sinvergüenza, —berreó él, con los ojos brotados y zapateando en cuanto la vio—, ¿no te tengo dicho que no me dejés entrar las negras a mi cuarto?

«—¡Hermano! —exclamó Nieves muy sorprendida. —¿Diónde saca usté eso?

«—¿De dónde?... ¡Vení negámelo!



Baldomero Sanín Cano, Porfirio Barba-Jacob, José Eustasio Rivera, Antonio Gómez Restrepo y Tomás Carrasquilla. Detalle del mural de Luis Alberto Acuña en homenaje a la literatura colombiana, 1965. Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá.

«—¡Mi palabra, hermano, mi palabra!... yo misma arreglé el cuarto... ¡Y nadie más ha dentrao!

«—¿Y entonces por qué está todo pasao a cebolla y a cocina?

«—Eso es parecer suyo, hermano, porque ni Carmen ni ña Bernabela han dentrao.

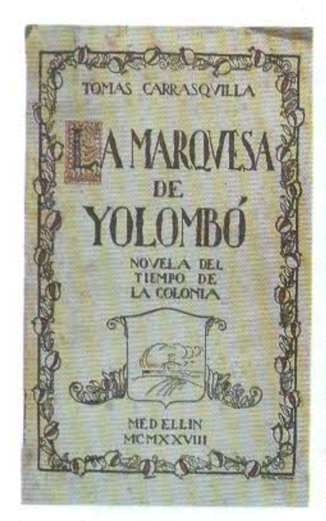
«—Sí entraron, embustera, porque una almuhada tiene un parche de tizne!... ¿O es que vos no te lavás las manos?».

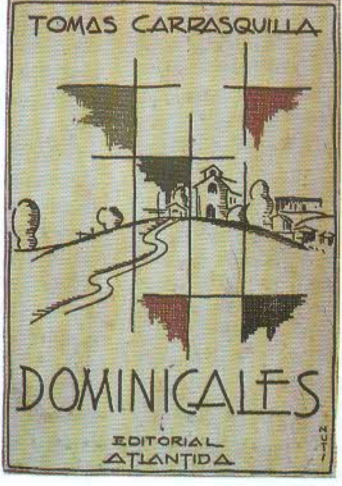
Realismo y proyección social

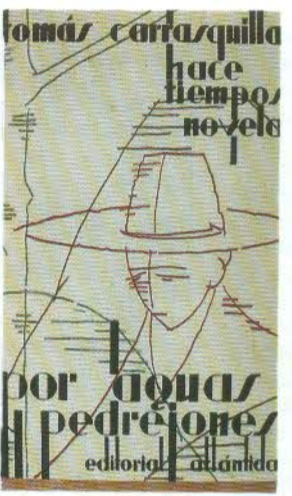
Si bien algunas de las descripciones de *Frutos de mi tierra, La marquesa de Yolombó* y otros relatos y novelas de Carrasquilla, podrían parecer, a primera vista, similares a las de la narrativa costumbrista, su sentido y significación, son del todo diferentes; en Carrasquilla, cada elemento descriptivo tiene la función de aclarar y profundizar en el carácter del personaje y una intención crítica frente a las situaciones y conflictos; en cada descripción se insinúan y se conocen nuevas características del personaje, se simbolizan similitudes, intenciones profundas del autor. Incluso en un cuento que, como "En la diestra de Dios Padre", surge directamente de las creencias populares, Carrasquilla crea unos personajes íntimamente relacionados con su región y con su pueblo y cuyos caracteres y actuaciones individuales muestran con un impecable realismo, un pecado y una virtud que aparecen en casi toda su obra: por un lado, el arribismo, el querer ser y aparentar más, y por otro la autenticidad, la sobriedad y la sencillez.

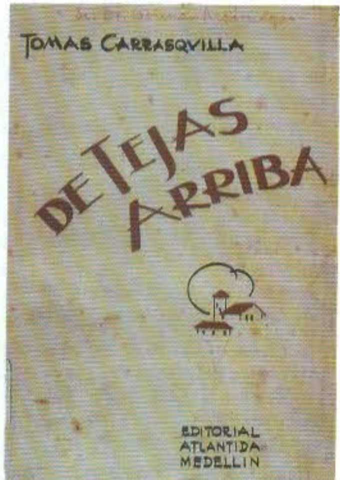
A través de muchos de sus personajes, Carrasquilla muestra ese pecado social e individual, que para él es causa de los vicios y origen de la declinación y la ruina de hombres, mujeres y familias: el querer ser más, sin tener en cuenta el daño que se puede hacer ni el daño propio que le acarrea a quien, dominado por esta locura, sólo quiere subir.

Esta obsesión, desaforada en Agustín y en Filomena Alzate, los lleva a robar y a atropellar a sus propias hermanas, a la estafa, el contrabando, la usura y, finalmente, los conduce a la humillación, a la irreparable caída y a la desventura. Y es que frente al arribismo, Carrasquilla despliega con mayor y más despiadada inteligencia, la ironía, su capacidad crítica demoledora, su genialidad como creador de personajes esperpénticos, vulgares, cicateros, ruines y carentes de cualquier valor o virtud que pueda, si no









Obras de Tomás Carrasquilla: "La marquesa de Yolombó" (segunda edición, Medellín, Librería de A.J. Cano, 1928); "Dominicales" (Medellín, Editorial Atlántida, 1934); "Hace tiempos... I. Por las aguas y pedregones" (Medellín, Atlántida, 1935); "De tejas arriba" (Medellín, Atlántida, 1936).

ennoblecerlos, por lo menos suscitar alguna compasión frente a su ridículo y desastroso final. Estas características nos hacen ver, no sólo la coherencia entre los valores del autor, sostenidos a lo largo de su vida y lo que plasmó en su obra, con los mismos criterios éticos, sino su capacidad de observación, de descripción de lo fundamental y de creación de personajes, tan vitales y convincentes, que incluso superan los acontecimientos.

Así como Carrasquilla dedicó su vida totalmente a la literatura —«De veras que quiero a esa señora», dijo—, en la misma forma trasladó a ella su posición que aboga por una aristocracia del mérito y no de la sangre o el dinero. Al igual que en su vida, en su obra están las convicciones religiosas, los principios morales y la creencia de que la verdad genera la belleza y ésta es interior.

Su credo poético era: «La novela es un pedazo de vida reflejado en un escritor por un corazón y por una cabeza». Y agrega: «Esta fórmula todo lo recibe, excepto la mentira». Corazón y cabeza, saber y sentir, verdad y belleza, son los principios de su estética. En cuanto al estilo, afirma que la naturaleza no necesita que la embellezcan; hacerlo significa falsearla; por eso no embellece el lenguaje, el ambiente o los caracteres; en cuanto a éstos, hace lo contrario; traspasar apariencias, ir más allá de la clase social, de la raza, de las máscaras con que muchos se cubren como los Alzate, cuya arrogancia los hace despreciar a quienes suponen falsamente que son menos que ellos. Estas son las lacras de la sociedad, criticadas por Carrasquilla, para quien sólo cuentan los verdaderos valores humanos; y entre ellos, la mesura; por transgredirla muchos de sus personajes se corrompen mientras que otros, nobles y generosos como Bárbara, la marquesa de Yolombó o Juana, la de *Grandeza*, caen en desgracia por su obsesión de querer ser más, de ir más allá de lo que es su vida y su propia individualidad, en un lugar y en una clase social determinados; este traspasar los límites lleva a personajes bondadosos a la desgracia y a los perversos los convierte en seres despreciables, cuya obsesión de ser más los domina y los lleva a trampear y engañar, pues el bienestar material es su único fin, aunque para lograrlo haya que llegar a la deshonestidad; finalmente vendrá la caída, a manos de otros que, como ellos, tienen como finalidad el provecho material. El caso de Bárbara, protagonista de su novela de carácter histórico *La marquesa de Yolombó* (1926), ilustra este aspecto, en otra dirección. Desde muy joven fue una mujer generosa, empeñada en realizar labores que ninguna mujer de su época ni de su clase llevaría a cabo; enseñar a los negros de las minas, dignificar su forma de trabajar y de vivir; mujer alejada de superficialidades y tonterías, parecía ser una especie de heroína del pueblo; sin embargo, en un momento determinado se despierta en ella el deseo enfermizo de obtener lo que ni tiene sentido alguno, ni le corresponde; comienza el delirio por España, por brillar en otros mundos, por la realeza, por un título nobiliario y el matrimonio con un español, lo cual se convierte en obsesión ciega y delirante, en una extravagancia inútil que a la larga será la causa de su humillación y su caída, cuando lo verdaderamente valioso de ella estaba en su carácter, en su entereza, en su forma primera de actuar; su enajenación la conduce a caer en manos de un aventurero español pícaro y ruin que se casa con ella, la engaña, la roba y la abandona luego.

La marquesa de Yolombó
Tomás Carrasquilla

Para situar en su tiempo a Tomás Carrasquilla hay que decir que su primera obra aparece en 1896, año de publicación de las *Prosas profanas* de Rubén Darío, del suicidio de José Asunción Silva y de la escritura de *Ritos* por parte de Guillermo Valencia. Es decir, Carrasquilla comienza su carrera literaria en plena explosión modernista y queda al margen, respirando aún los últimos vahos naturalistas y románticos y escondiéndose en su rincón provinciano. *La marquesa de Yolombó*, publicada en 1926, reconstruye la vida colonial de fines del siglo XVIII, poco antes de la Independencia. Una familia española de prosapia, establecida en San Lorenzo de Yolombó, explota unas minas de oro; en tal explotación participa la menor de las hijas del caballero, Bárbara, que antes de cumplir los treinta años será la mujer más rica y famosa de la región. El rey de España, desde Madrid, le confiere el título de marquesa; hace la entrada triunfal en San Lorenzo, acompañada de siervas negras, palafreneros y trajes de oro. Los jóvenes del lugar no pueden aspirar a su mano; sólo un español, Fernando de Orellana, recién llegado a la región, que se dice grande de España la toma por esposa. Consumado el matrimonio, el marido decide establecerse en la corte madrileña, para lo cual viajarán a España sin criado alguno —imposición del marido— y con todas las riquezas de doña Bárbara; deciden embarcar, pero antes se detendrán en Cartagena para fundir el oro. De repente, el caballero, el grande de España «se embarca con los caudales y deja a la niña botada en el camino». La marquesa pierde la razón que ya no recuperará en su vida. Resulta perfecta la descripción de los detalles, usos y costumbres de la vida colonial. Pero Carrasquilla olvida el conjunto, la distribución interna, a cambio de expresar minuciosamente el detalle y el marco. Sabe escribir y describir admirablemente, pero falla en la estructura argumental. Carrasquilla es un observador y pintor de costumbres, que redacta en un estilo clásico, perfecto, castizo, mientras en Europa y en América se producía la gran revolución literaria de finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, de él dijo Julio Cejador: «Estoy por decir que es el más castizo y popular de los escritores castellanos del siglo XIX».

E. GÓMEZ BRINGAS

Catolicismo crítico

Carrasquilla es un católico convencido y precisamente por eso, cuando la religión es utilizada para lograr algún tipo de prestigio, como máscara para encubrir acciones bajas, o como instrumento para justificar cualquier forma de indignidad o cobardía, la ataca con la misma fuerza que utiliza para criticar los vicios de la sociedad.

En su novela *Luterito* (1899) se puede apreciar bien esa postura, a través de una de las damas más católicas de San Juan de Piedragorda; a ésta «en cuanto se le ponía que había rojos en la costa, ya estaba la señora brotada de ojos, inflada de carrillos y gaga, gaga perdida de la pura incomodidad». La tal señora tenía «una de esas piedades ostentosas, que necesitan ruido y aparato; una susceptibilidad, siempre enconada, por los intereses de la Iglesia; unas ansias de apostolado que la devoraban; la comezón de figurar, de ser la dueña de todas las situaciones altas y piadosas; un espíritu inquieto, ávido de novedades; su instinto de dominio y protección, desarrollado por el caciquismo lugareño, ese instinto suyo que la ponía en pugna abierta con cuanto se apartase de sus gustos y opiniones o no estuviese bajo su influencia y jurisdicción, que la hacía amar, con adhesión insana, todo lo que llevase su sello y la marca de su fábrica».

Y es ella quien se convierte en enemiga del padre Casafús, un cura po-

bre, honesto y generoso, que «odiaba de muerte cuanto oliese a bajeza, a lisonja y a deseos de granjearse honores y conveniencias, y a quien le notase conatos de ello le ponía de servil, de lambón y tirabeque que daba asco».

El odio de la beata por él se vuelve obsesivo cuando supone o inventa que es «rojo», poque para ella la religión es una secta al servicio de un color político, que utiliza para fanatizar al pueblo, calumniar y destruir al padre Caşafús, convertido por ella en otra versión de Lutero.

Proyección histórica

En obras como *La marquesa de Yolombó*, *Luterito*, *Hace tiempos*, Carrasquilla hace de alguna manera una aproximación a la historia. No se trata, naturalmente, de recoger la gran historia, porque, como él mismo lo dice en *Hace tiempos*, «más que historiada está esta guerra» y a él lo que le interesa es novelar «algunas reminiscencias que no recoge la historia». Este planteamiento se relaciona con el que, años más tarde, en 1986, hace Pedro Gómez Valderrama: «... la novela histórica puede ser [...] interpretación, búsqueda de la historia posible, complementación de los vacíos que se encuentran en la historia, reconstrucción histórica minuciosa, o novela cuyo pretexto es la historia, sin que ésta juegue un papel fundamental. Personajes imaginarios a quienes sitúa en una determinada época, teniendo como fondo unos determinados hechos». Anota también que una de las posibilidades de la narrativa «es la búsqueda de los vacíos de la historia, para llenarlos con ficción». Carrasquilla se acerca muchos años antes a estos planteamientos en algunas de sus obras, al recrear etapas históricas de un pueblo, como lo hace con Yolombó, o bien momentos y situaciones de las guerras civiles colombianas, personajes que bien podrían haber existido en esas circunstancias históricas o que en una u otra forma existieron. Se convierte así Carrasquilla, no sólo en uno de los grandes creadores de personajes de Hispanoamérica —pensemos en la marquesa de Yolombó o en Fernando de Orellana, el aventurero español que la desposa y la engaña—, sino en un narrador moderno, cuya intención social y cuyo realismo, al entrelazarse con la historia, se enriquecen con ella y hacen aún más amplios el alcance y la intención de la crítica.



José Eustasio Rivera.
Miniatura de Víctor Moscoso,
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

José Eustasio Rivera

Uno de los aspectos más logrados e interesantes de *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, es la denuncia; ésta se dirige contra la explotación del hombre, la indiferencia y la corrupción de las autoridades colombianas en las zonas limítrofes y en las caucherías y la destrucción de la naturaleza.

Antecedentes históricos de *La vorágine*

El lector conoce los hechos que dan origen a la denuncia de José Eustasio Rivera a través de lo que relatan los narradores de la novela, cuyos testimonios son una evidencia de la devastación y el horror que trajo consigo la fiebre del caucho. A fin de darle mayor realidad a la denuncia, ésta aparece siempre como una historia vivida por los personajes. Así, Helí Mesa cuenta cómo los hombres son llevados con engaños como esclavos a las caucherías. Clemente Silva cuenta el horror de la vida de los caucheros en la selva, víctimas de una naturaleza terrible e inclemente, de las enfermedades y, lo que es peor, de la barbarie de empresarios y capataces, cuya inhumanidad alcanza tal grado de crueldad que es preferible sucumbir víctima de la selva. Balbino Jácome describe en forma descarnada la tortura, las mutilaciones, la muerte. También por Silva sabemos de la inquietud, indiferencia y estupidez del cónsul colombiano en Iquitos, cuya ayuda jamás llega, y por Jácome, de la corrupción de los políticos de Lima y Bogotá. Por la narración de Ramiro Estévanez, conocemos la histórica masacre de los caucheros, el 8 de mayo de 1913, realizada por el coronel venezolano Tomás Funes:

«En el pueblecito de San Fernando, que cuenta apenas sesenta casas, se dan cita tres grandes ríos que lo enriquecen: a la izquierda, el Atabapo, de aguas rojizas y arenas blancas; al frente, el Guaviare, flavo; a la derecha, el Orinoco de onda imperial. Alrededor, ¡la selva, la selva!

«Todos aquellos ríos presenciaron la muerte de los gomeros que mató Funes el 8 de mayo de 1913.

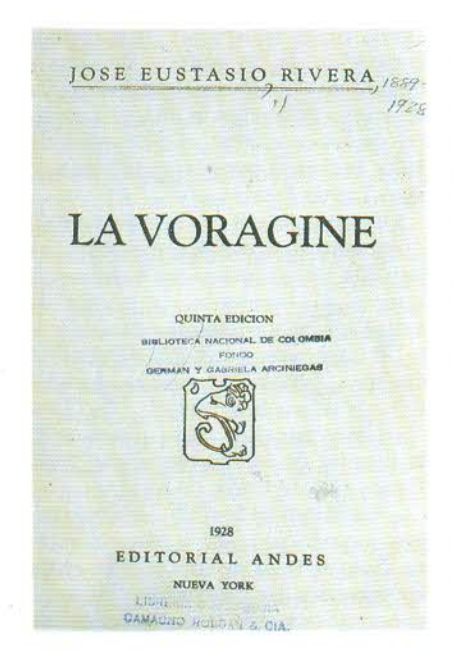
«Fue el siringa terrible —el ídolo negro— quién proveyó la feroz matanza. Sólo se trata de una trifulca entre empresarios de caucherías. Hasta el gobernador negociaba en caucho [...]

«La costumbre de perseguir riquezas ilusas a costa de los indios y de los árboles [...] la competencia del almacén del gobernador, quien no pagaba derecho alguno, y al vender con mano oficial recogía con ambas manos; la influencia de la selva, que pervierte como el alcohol».

Todos han visto cómo se extermina a los indígenas. Al hablar de Funes se dice: «... ese bandido debe más de seiscientas muertes. Puros racionales, porque a los indios no se les lleva número».

Por otra parte, a partir de 1908 comienzan a aparecer las denuncias sobre torturas atroces a los indígenas para obligarlos por el terror a trabajar en las caucherías, y sobre su muerte violenta, como castigo y escarnio. En 1910 la prensa denuncia las brutalidades de la compañía inglesa The Peruvian Amazon Co. en Putumayo: «The Peruvian Amazon Co. Torturas y mutilaciones; queman vivos a los indígenas, e incendian sus caseríos». En 1909, el magazín londinense *Truth* denuncia la brutalidad de la compañía cauchera que desde 1907 es un consorcio de intereses peruanos y británicos. El gobierno británico interviene y comisiona a Roger Cassement, cónsul de Inglaterra, para que haga la investigación; como resultado de ésta, se publica el *Libro rojo del Putumayo*.

Los informes de Roger Cassement sobre las selvas del Putumayo, presentados a sir Edward Grey, cabeza del Servicio Exterior Británico y publicados por la Cámara de los Comunes el 13 de julio de 1913, influyeron en la interrupción de las brutalidades



Portada de "La vorágine", quinta edición, que alcanzó a ser revisada por José Eustasio Rivera en Nueva York, antes de morir, e impresa por F. Mayans, 1928.

que se cometían contra los caucheros y los indígenas. El documento consta de 136 páginas sobre la situación de las caucherías del Putumayo; se basa en la experiencia de siete semanas de viaje, en 1910, a través de las zonas de recolección de caucho en la región de Caraparaná, por los afluentes del curso medio del Putumayo, y de seis semanas en la planicie amazónica. Cassement consigna el terror, las torturas, las enfermedades, la miseria y el sacrificio de vidas humanas en las caucherías. Sus fuentes son, aparte de lo que él mismo presenció, el testimonio de treinta negros de Barbados contratados por la compañía como supervisores, entre 1903 y 1904, y las revelaciones de residentes y empleados de la compañía. El terror recaía sobre los indios, pero también sobre blancos y negros, atrapados todos por la red del sistema de contratación que los mantenía esclavos de capataces y empresarios a través del endeudamiento, desde que comenzaban a trabajar.

Testimonio y denuncia

En 1924, año de publicación de *La vorágine*, se produce una nueva invasión de caucheros peruanos a territorio colombiano, la primera tuvo lugar en 1908. Hay manifestaciones de protesta en Bogotá y Medellín, y Colombia proclama sus derechos sobre Caquetá y Putumayo. Sin embargo, en aquellas regiones apartadas operaba la ley impuesta por los explotadores, y los visitadores, enviados por el gobierno, eran débiles, ingenuos e inoperantes. José Eustasio Rivera fue nombrado secretario de la Comisión II de Límites, para lo cual viajó al punto donde confluyen el Meta y el Orinoco. Después, por el Orinoco arriba, llegó hasta San Fernando de Atabapo, donde conoció la siniestra historia del coronel Funes, quien aparece en la novela con su nombre propio y sus pavorosas hazañas. La actitud valiente de Rivera frente a los hechos que tuvo oportunidad de conocer, lo llevó a denunciarlos, tanto en la novela como en la vida real. En 1923, como representante a la Cámara, logró que ésta citara al ministro de Relaciones Exteriores para responder por cargos relativos al fracaso de la Comisión II de Límites y después denunció la penetración peruana en el Caquetá.

Pero *La vorágine* no sólo tiene valor testimonial; dentro del desarrollo temático de la novela, la denuncia es un elemento fundamental en la creación del argumento y de los personajes, de tal modo que, al incorporarse a la trama y a los destinos de los personajes, trasciende lo meramente testimonial. En cuanto a la denuncia del crimen ecológico, tiene una significativa importancia por su actualidad; sus consecuencias, anunciadas y denunciadas ya por José Eustasio Rivera en 1924, han tomado unas proporciones gigantescas, que amenazan el porvenir del continente y del mundo entero: «... y mientras el cauchero sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él. La selva se defiende de sus verdugos, y al fin el hombre resulta vencido»; y aunque la lucha es terrible, mientras dura el combate, el hombre hiere a la naturaleza, la desgarra. Son dos personajes que se enfrentan, pero al final, impotente ante la ferocidad de la selva, el hombre es devorado por ella: «No obstante, es el hombre civilizado el paladín de la destrucción [...] Delirantes de paludismo, se despojaron de la conciencia, y, connaturalizados con cada riesgo, sin otras armas que el winchester y el machete, sufrieron las más atroces necesidades, anhelando goces y abundancia, al rigor de las intemperies, siempre famélicos y hasta desnudos porque las ropas se les podrían sobre la carne. Por fin, un día, en la peña de cualquier río, alzan una choza y se llaman "amos de empresa". Teniendo a la selva por enemigo, no saben a quién combatir, y se arremeten unos a otros y se matan y se sojuzgan en los intervalos de sus denuedos contra el bosque. Y es de verse en algunos lugares cómo sus huellas son semejantes a los aludes: los caucheros que hay en Colombia destruyen anualmente millones de árboles. En los territorios de Venezuela el "balata" desapareció. De esta suerte ejercen el fraude contra las generaciones del porvenir». Pero Rivera no alcanzó a imaginar que esas generaciones venideras seguirían en su inconsciencia, causando la catástrofe ecológica al destruir a su supuesto enemigo. El hombre sigue la ciega carrera de la destrucción; sólo cambia el objeto que, supone, lo va a enriquecer; pero, como en *La vorágine*, «el ansia de riquezas convence al cuerpo ya desfallecido, y el olor del caucho produce la locura de los millones». Hombre y naturaleza se enlazan en una historia terrible de lucha y destrucción: «La selva trastorna al hombre, desarrollándole los instintos más inhumanos: la crueldad invade las almas como intrincado espino, y la codicia quema como fiebre. La selva los arma para destruirlos, y se roban y se asesinan, a favor del secreto y la impunidad, pues no hay noticia de que los árboles hablen de las tragedias que provocan». Hombre y naturaleza son víctimas de un mismo destino ineludible: la violencia.

César Uribe Piedrahíta

Toá

Nueve años después de la publicación de *La vorágine*, César Uribe Piedrahíta (1897-1951) publica *Toá* (1933), una novela que se acerca a la obra de Rivera en algunos aspectos: la estructura de viaje, la narración de los hechos que ocurren en las caucherías, ese mundo de inhumanidad donde la vida vale mucho menos que un poco de látex. Los lugares de la acción, Caquetá y Putumayo; del momento histórico, sólo hay un dato cronológico: una carta fechada en septiembre de 1904.

Si bien *Toá* carece de la belleza literaria y de unos personajes tan bien logrados como los de *La vorágine*, su fuerza y su veracidad son convincentes y la acción va generando el interés que no tienen los personajes; el lenguaje, un tanto descuidado, se compensa con la hondura del drama que va narrando, de los acontecimientos y de esos seres humanos que, aunque



César Uribe Piedrahita.
Oleo de Ignacio Gómez Jaramillo (detalle).
Fotografía de El Tiempo.

no estén bien modelados, permiten ver, sin mentiras, una verdad histórica dolorosa y atroz, conocida e investigada minuciosamente por el autor. En el testimonio radica el verdadero valor de la novela y en este aspecto *Toá* es precursora de la novela de la violencia de los años cincuenta. En ella la violencia es el eje, el motor de las acciones y el fin de ellas: «Aquí no hay más remedio que afrontar la situación y contestar a la violencia con violencia». Esta se presenta como un destino que el hombre no puede eludir; se vive escapando de la muerte, que ha de llegar de arriba, del capataz, del compañero en el siringal, que duerme bajo el mismo techo, por robarle un poco de goma, o por una mujer, o por miedo; pero también puede provenir de todo lo que lo rodea y de lo cual no puede escapar: insectos que inoculan el paludismo y la locura, animales que atacan y destruyen antes de que el hombre alcance a defenderse, ríos y selvas que extravían y ahogan al hombre, abandono y soledad, enfermedades que enloquecen y matan. Todas las formas que puede asumir la violencia acechan al hombre y Uribe Piedrahíta, para narrarlas, no hace concesiones estilísticas; es desgarradoramente humano, porque la materia novelada así lo exige.

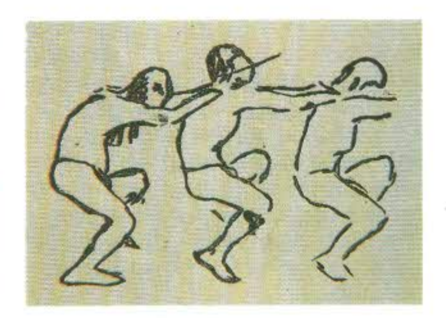
Antonio Orrantia, el protagonista de la novela, es un médico, investigador, científico y, como Arturo Cova, protagonista de *La vorágine*, un soñador y un idealista. Parte de Neiva hacia el Caquetá como visitador, pero este propósito muy pronto se desvía porque contrae el paludismo y porque el medio, el infierno de las caucherías, no permite, ni lo permiten los hombres que allí están, ninguna acción civilizadora. Ellos sólo necesitan enriquecerse o apenas sobrevivir y para lograrlo se tienen que defender con la violencia. La selva, vista como infierno, destruye al hombre, y al hombre civilizado antes que a ninguno.

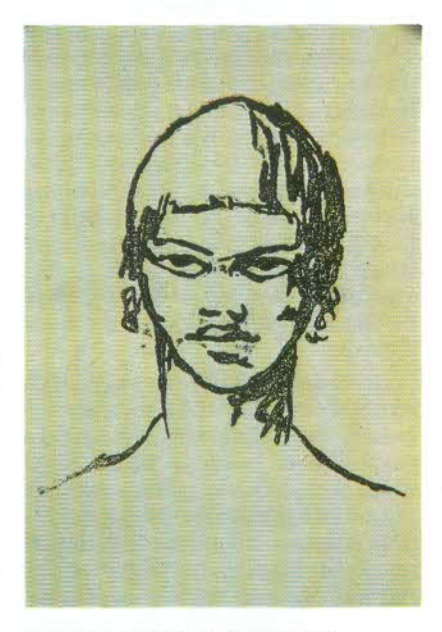
La prosa de la novela es escueta, directa y sin ningún adorno; su intención es la denuncia de la crueldad ejercida contra indígenas y caucheros por la Casa Arana y los ingleses apoyados por el gobierno peruano; naturalmente, también por la indolencia del gobierno colombiano, al que denuncia sin atenuantes y sin reservas: «En las agencias colombianas se acumulaba el caucho y faltaban mercancías para intercambio. Los indígenas diezmados por la sífilis, las infecciones pulmonares y la disentería, eran escasos en el territorio ocupado por los conquistadores del Caquetá y el Putumayo. Se sentía en el ambiente la sombra del abandono y de la muerte. Cada día perdían los caucheros centenares de indígenas aprisionados por los hombres de Arana. La trata de indios en el Napo, el Algodón y Alto Amazonas contribuía a despoblar las caucheras, a tal punto que las comisiones de persecución se habían internado ya hasta el Caquetá y sus afluentes en la banda izquierda. El Encanto se perdía lentamente comido por la usura de Jacobo y las combinaciones misteriosas anotadas en los libros de la gerencia».

Toá ofrece ciertas analogías con *La vorágine* y con *Cuatro años a bordo de mí mismo*, de Eduardo Zalamea: la contraposición entre la ciudad y el mundo salvaje alejado de la civilización y contrario a ésta; el protagonista que, por una u otra razón, escapa hacia el mundo primitivo que en el caso de *Toá* y *La vorágine* es el infierno de la selva donde sucumbirá ante la locura y la muerte; en *Toá* y *La vorágine*, los personajes y los hechos se van haciendo más terribles a medida que se van acercando a esa especie de último foso del infierno que son las caucherías.

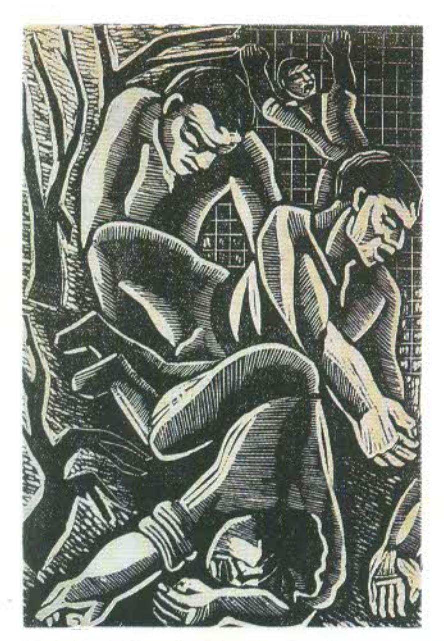
La denuncia de los genocidios de indígenas, las cacerías para llevarlos a la fuerza a las caucherías, la explotación de los caucheros, la ocupación del territorio colombiano y el olvido de esas regiones por parte del gobierno, los atropellos de toda índole y los crímenes de la Casa Arana, el conflicto social y político que se genera, la forma como el blanco viola bestialmente la naturaleza, todo esto es denunciado en una forma directa, desgarrada y valiente. La novela es ante todo un testimonio veraz y su máximo valor es de tipo documental.

Los personajes se desdibujan bajo la fuerza de los acontecimientos y la selva se pone en un primer plano. En cuanto al lenguaje, es mesurado y sobrio; los regionalismos se subrayan y en los diálogos se utiliza la forma de hablar de indios, negros y caucheros. Este léxico y esta sintaxis se diferencian del lenguaje y de la construcción cultos, utilizados por el narrador. A través de la narración vemos cómo, en los territorios de donde se extrae el caucho, conviven muchas formas de explotación y la única ley que rige es la del más fuerte; para aplicarla, cualquier forma de violencia es válida; así, todos se van destruyendo y quien logra sobrevivir es atrapado por la enfermedad o lo mata la selva. En estos territorios sobreviven sistemas





Ilustraciones de Alberto Aragón Uribe para la primera edición de "Toá, narracciones de caucherías", de César Uribe Piedrahita. Manizales, Arturo Zapata, 1933. Biblioteca Nacional, Bogotá.





Grabados de Gonzalo Ariza para la primera edición de "Mancha de aceite", de César Uribe Piedrahita, 1935. Biblioteca Nacional, Bogotá.

de esclavitud, teóricamente abolidos: la hacienda se vende «con los indios, los bosques y sus riquezas». Los seres humanos son una propiedad, valiosa sólo como fuerza de trabajo en la explotación del caucho; sin embargo, es tan bárbaro el medio que por el motivo más insignificante los asesinan o los dejan morir de hambre y de enfermedades.

En medio de ese mundo de violencia y desconfianza, de amenaza latente, Antonio, quien ya venía obsesionado por su imagen, conoce a Toá, la mujer, la mestiza Nina a quien rebautiza con el nombre de Toá que en las lenguas siona y carijona significa candela; esa mujer que simboliza la sensualidad bárbara, inocente, primitiva y llena de fuerza; su ser mismo encierra el misterio de la selva: «—¿Yo,... señor?... Yo soy del río... Sí, era la hija del agua, había nacido de la cópula del río con la selva».

Pero además el nombre original de Toá está cargado de símbolos: en lengua ingana, candela se dice *nina*. La muchacha es la única luz de esperanza para Antonio, quien, enfermo y con la certeza de que allá es imposible emprender cualquier acción, se une a ella. Pero la selva y los hombres son enemigos y en ese medio no puede haber felicidad, sólo muerte y condena. Rodeada de las viejas y de la bruja indígena de la tribu, especie de encarnación mágica del mal, Toá y la criatura que da a luz mueren desangradas ante la impotencia de Antonio.

A partir de ese momento, queda totalmente alienado; es el fin de todo lo humano; sólo triunfa la selva. Antonio se lanza a un viaje suicida; enfermo, delirante, dice palabras, frases sin sentido; en la canoa que va arrastrando el río, Antonio y Tomás, el fiel amigo que lo acompaña, parecen ser otra versión de Arturo Cova con su mujer, su hijo recién nacido y sus amigos, cuando se van en busca del caño Marié, antes de que los devore la selva. Van hacia ninguna parte, hacia abajo, hacia el mar imaginado, hacia la muerte; Antonio «deliraba, balbuciendo palabras ininteligibles». Es el lenguaje anterior al hombre, a las palabras; es el lenguaje de la selva: «¡Araracuara! ¡Araracuara! ¡Turute!».

La novela es la gran exaltación de lo telúrico; frente a la naturaleza el hombre queda empequeñecido, apabullado; para dar esa impresión, la composición, los personajes y la acción son análogos. El interés fundamental de César Uribe Piedrahíta es dar un testimonio veraz del medio donde la vida y la muerte forman parte de un mismo todo y donde no importa morir; el ciclo es eterno, constante, inevitable para la naturaleza y para el hombre.

Mancha de aceite

Si *Toá* es un testimonio de la explotación de los caucheros, *Mancha de aceite* (1935) denuncia las compañías norteamericanas y angloholandesas que explotan el petróleo en Venezuela y cometen toda clase de atropellos y crímenes, con el beneplácito de las autoridades del país y la colaboración de buena parte de los trabajadores medios y de todos aquellos que se han dejado corromper.

Así, en las dos novelas de Uribe Piedrahíta hay una gran diatriba contra las compañías que a su paso sólo han dejado despojos, destrucción de la naturaleza, miles de muertos y de desechos humanos a quienes la compañía despide una vez que, enfermos, ya no le sirven para nada:

«Yo le dije que se largara antes de que se lo comiera esa fiebre. Pero no quiso... Eso pasa con todos... doctor... Vienen a trabajar y empiezan las fiebres y comienzan a tomar "miche" y... después no pueden seguir trabajando y... las compañías no pueden pagarles pa' que estén acostados [...] Ya no podía trabajar más y fue despedido. Esa era la suerte de todos, de millares de peones. Los cartuchos vacíos, los bagazos del trapiche tremendo. Salían sin sangre después de pasar por el servicio de las petroleras. En otras barrancas había más hombres inutilizados, muchos habían muerto allí. Otros caían en los hospitales de Maracaibo o volvían a su montaña a expectorar los pulmones. Los demás... a las carreteras a trabajar apaleados por los capataces».

También denuncia la terrible institución de los comisariatos, tan común en América Latina, único lugar donde los trabajadores podían hacer efectivos los bonos que eran la porción mayor de su salario. Al comisariato quedaban atados para siempre, por una deuda imposible de pagar.

La población indígena tampoco se salva de la avalancha del petróleo; los indios motilones serán las nuevas víctimas: «En el programa de defensa de "los intereses de la humanidad" está acordada la abolición de las tribus insurrectas [...] El gobierno del país autoriza la expedición de un aeroplano de bombardeo que arrojará suficiente cantidad de explosivos para destruir gran parte de esos salvajes... y dispersar el resto».

Uribe incluye un pequeño prólogo, en el cual aclara su intención respecto de la novela: «Muy lejanas ya las emociones inmediatas, escribí este libro a retazos, robando unas horas a la rutina laboriosa de mi vida profesional. En estas páginas se encuentran en desorden y sin pretensiones artísticas

los recuerdos de algunos años de mi vida aventurera». Está dividida en tres partes y cada una de ellas en capítulos muy cortos cuyos títulos aluden al contenido; en la mayoría se intercalan fragmentos de cartas dirigidas al médico Gustavo Echegorri, protagonista de la novela; casi todas son de un amigo colombiano, quien lo pone al tanto de la situación en su país y a través de sus comentarios el lector sabe que tanto él como Gustavo, el destinatario de las cartas, son jóvenes cuyas inquietudes, por la situación de los trabajadores y por la injusticia social, son las mismas, las de unos luchadores y rebeldes. Otras cartas son escritas por Gustavo y unas pocas por su amante. El recurso de las cartas está muy bien logrado, pues al estar separadas del cuerpo narrativo (encerradas en un recuadro) permiten, sin alterar la continuidad de lo argumental, conocer lo que en la narración no aparece: comentarios acerca de las concesiones petroleras en Colombia y de la legislación del petróleo; de las primeras organizaciones de los trabajadores del petróleo en Colombia (las de Venezuela las conocemos por la narración); de libros, documentos y publicaciones cuyo contenido el lector puede comprender aunque no se explique; de aspectos de la vida personal del protagonista que aclaran la narración y que serían innecesarios y pesados dentro de la secuencia argumental: «Aquí siguen negociando la concesión B. El gobierno suministró datos secretos a la "Bahía Oil". El congreso votará a favor de la propuesta. ¡Claro! Los agentes del servicio de información de las petroleras andan por los municipios. Te incluyo copia fotográfica de un telegrama de Felssom» (firma el amigo Alberto). «Recibí las cartas que me envías. La superposición de los mapas geológicos y políticos es muy interesante. ¿Te fijaste? La línea de cúpulas petroleras que viene desde el Zulia coincide con la región en disputa. Luchan por el control de zonas de prospecto y de explotación. Ya verás: Estados Unidos contra Inglaterra. Pero no la pelean, eso les toca a los dos pueblos "empatriotizados". Tanto allá como aquí desviarán la fuerza de las masas trabajadoras para que se maten» (firma Gustavo).

Los personajes y el desarrollo argumental son débiles. La fuerza radica básicamente en cada uno de los acontecimientos a través de los cuales se hacen evidentes los atropellos, injusticias y crímenes denunciados por Uribe Piedrahíta. El elemento unificador de los episodios es el médico Gustavo Echegorri, quien se desplaza por los hospitales y por todas las regiones donde se explota el petróleo; por los asentamientos humanos más miserables, atendiendo y curando a quienes, después de haber sido trabajadores de las compañías, se han convertido en indigentes que se mueren sin atención ninguna ni cuidado. En medio de un mundo de corrupción y explotación inmisericorde, donde no existe ningún valor y todo puede ser comprado por las compañías, Gustavo es el único incorruptible y humano; el único que no hace concesiones con sus principios y tampoco calla lo que piensa de las compañías, de los funcionarios, del gobierno, del sistema y de quienes se han entregado por unos dólares o una posición. Esta actitud irreductible lo convierte en un peligro para la compañía y quizás también, pero de esto no se dice nada, el hecho de sus amores clandestinos con la esposa de Mr. McGunn, uno de los directivos; así, cuando estalla una revuelta que el mismo médico había tratado de impedir, por considerarla, en ese momento, suicida, y a pesar de que ya en medio del enfrentamiento él busca una solución pacífica a través del diálogo, y grita que sólo quieren hablar y que no tienen armas, lo asesinan como a cualquiera de los rebeldes, sin que hubiera alcanzado a comprender cuál iba a ser el desenlace de la acción desesperada de los trabajadores: provocar la explosión y el incendio:



Bernardo Arias Trujillo. Fotografía publicada en su obra "Diccionario de emociones", 1963.

«Saltó la torre envuelta en un torbellino de llamas. El fogonazo iluminó la tierra y encendió en el lago relámpagos de sangre. Un chorro de fuego disparado contra las nubes se derramó sobre los tanques y corrió por los senderos y a lo largo de las cañerías repletas.

«A la explosión siguieron otras.

«Nuevos cráteres vomitaron aceite encendido sobre el comisariato, los jardines y las casas, por entre los depósitos y las filas de tanques, hasta la refinería que saltó como un polvorín.

«Un semicírculo de fuego envolvió la colonia de San Fernando y fue cerrándose sobre el lago que temblaba sacudido por el reflejo fantástico de los chorros encendidos [...]

«La hoya petrolífera amenazaba convertirse en un horno, quemarse en holocausto de venganza, de muerte y purificación [...]

«¡El fuego devoró la mancha de aceite!».

BERNARDO ARIAS TRUJILLO

En 1935, Bernardo Arias Trujillo (1903-1939) viajó a una hacienda en el departamento de Caldas, entre el río Cauca y el Risaralda, donde aún quedaban vestigios de la colonización; a partir de esta corta experiencia escribió la novela *Risaralda* (1935) que, más que una novela es una especie de frustrado poema en una prosa retórica, plagada de elementos esteticistas de un modernismo mal digerido y anacrónico. En cuanto a la materia, no hay una comprensión de la situación y presenta un permanente desajuste que consiste en la inadecuación entre el medio atrasado, las costumbres primitivas y los personajes y sus relaciones bastante salvajes, y el lenguaje rebuscado, a través del cual se intenta darles un ridículo cariz bíblico y grecorromano. Así, lo regional y lo local se desvirtúan y son sacados de su realidad.

Risaralda

La forma narrativa es similar a la del costumbrismo: descripciones generales de usos, objetos, hábitos y costumbres de la gente del pueblo, con un ropaje ornamental salpicado de referencias cultas totalmente desproporcionadas. Muestra, en la forma más cruda posible, una pelea a machete, en la cual la brutalidad y lo más negativo se exalta, en vez de mostrarlo como un antivalor: así describe lo que hace el "vencedor" después de cortarle la cabeza al otro:



Bernardo Arias Trujillo.

«...chuteó con la punta de los dedos del pie derecho la enorme cabeza ensangrentada y la arrojó al río, haciendo un gol perfecto». Después lo llama «este Goliat negro, de una bella crueldad neroniana». Y como si estos dos despropósitos (exaltación de lo más bestial del ser humano y disfraz de lo más bajo del pueblo con ropaje romano) fueran poca cosa, las descripciones salpicadas de datos del mundo clásico son seguidas por los diálogos de esos mismos personajes, no transcritos, sino contados por el autor, con las deformaciones de la jerga popular; así, hace alarde de "culto" y de "conocedor del pueblo": «Juancho salió a comunicar al vecindario la noticia de su amachinamiento con la nueva guaricha y a invitarlo al baile del "jinao", porque "en despué de too" habían sido "güenos amigos».

Como ya anotamos, Arias Trujillo describe a la manera costumbrista, pero mientras este movimiento expresaba la realidad inmediata en forma popular, en *Risaralda* su autor quiere, en un intento de ser cosmopolita, hacer prototipos, falsificar la realidad; en consecuencia, al destruir lo vital, sólo quedan tópicos literarios, formas grotescas sin contenido. Los hechos son apenas una disculpa para contar costumbres; los hechos se cuentan, no se ven; la acción no se muestra.

Risaralda es una novela deshilvanada; consta de 15 capítulos, sucesión de escenas costumbristas y de hechos que tienen entre sí una conexión aparente y ficticia. Se cuenta, a la manera regionalista, la fundación y el desarrollo de un poblado negro, Sopinga, luego colonizado por los blancos que en poco tiempo lo transforman y civilizan; le cambian el nombre por La Virginia. El relato pretende ser una gesta de negros y de colonizadores, pero todo se convierte en una tipificación expresada a través de un detestable lirismo, en una estampa pintoresca: «Ay, Pachita Durán, mujerona negra, diosa invicta de maduras carnes atardecidas ya por el labrantío de los años, fuente inagotable y abierta de amor libre. Pachita Durán, cascarrabias y avariciosa, tomatrago y marrullera, contrabandista y casquivana, amiga de usufructuar mancebos tímidos. Pachita Durán, que manejabas la navaja con la misma agilidad felina que tenías para bailar bambuco trovado, o te derretías por un negro pillo».

La narración se interrumpe frecuentemente con la descripción de bailes, de escenas costumbristas cuya tipicidad les quita toda verdad; exaltaciones del tiple, el pueblo, el machete, la región, la mujer o de cualquier escena de la vida del pueblo que pierde todo nexo con la realidad; se insertan coplas y loores que oscilan entre un desaforado tropicalismo y las referencias bíblicas con sabor y olor a tierra caliente: «Morena eres porque el Sol te besó, y codiciable como fruta en sazón, pues que tus carnes dan miel de caña y olor de trapiche criollo, y toda tú tienes el perfume afrodisíaco de las leonas del Desierto". Y todo esto con un lenguaje recargado de metáforas y símiles ampulosos, de adjetivos delirantes y vacíos, de retórica empalagosa.

Con la llegada de Juan Manuel Vallejo a la aldea, se inicia un hilo argumental. El, como todos los personajes, es una tipificación. Es el joven de clase alta, trotamundos, aventurero que por fin se asienta en La Virginia y al conocer a la Canchelo, negra joven, bella, pura, sensual, perfecta, hija de Pacha Durán, el personaje de los primeros tiempos de Sopinga, se enamora de ella. Cuando Juan Manuel se entera de que la Canchelo está embarazada, cambia, pues no está dispuesto a casarse. El desenlace es fácil: Vallejo, en medio de un episodio en el que se destacan sus virtudes y su valor en medio de una naturaleza que se sobrepone a lo humano, muere aplastado por un tronco. Muerto, ya no escapará de la Canchelo en forma ruin y cobarde. Ahora es el héroe del valor y del amor, pues ella ignoraba que la iba a abandonar. La novela termina con la descripción del velorio y con un adiós lírico y laudatorio al héroe.

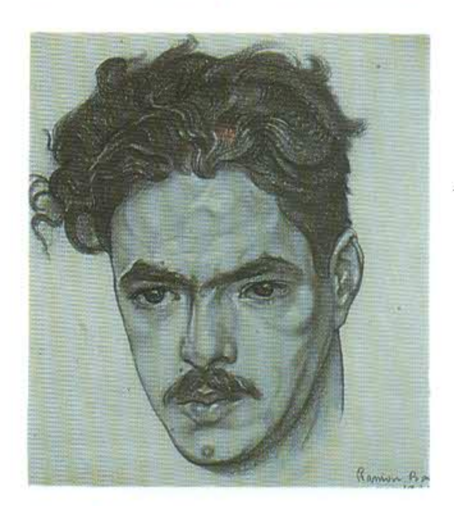
Esta novela nos muestra cómo el costumbrismo, cuyo ciclo termina a fines del siglo XIX, sigue apareciendo mucho tiempo después, sin su frescura y originalidad auténticas.

En *Risaralda*, Arias Trujillo intenta hacer también una exaltación poemática de la raza, de la colonización, de las costumbres y de las características (lo mejor y lo peor) de las gentes de la región, pero no lo logra. El único valor de la obra es el fondo histórico de los hechos; aparte de ese fondo, es una colcha de retazos, mal unidos por algunos hilos argumentales que no tienen fuerza, verdad ni realidad.

EDUARDO ZALAMEA BORDA

Cuatro años a bordo de mí mismo

En 1934, cuando apenas tenía 27 años, Eduardo Zalamea Borda (1907-1963) publicó su única novela, *Cuatro años a bordo de mí mismo*. Escrita en forma de diario, el narrador y protagonista, al colocarse como espectador del mundo, de las gentes que lo rodean y de sí mismo, estructura la novela a través de paralelismos: el yo y su entorno, los que luchan, trabajan y a veces sucumben en medio de la dureza y la indolencia de la naturaleza hostil; el drama generado por el medio donde las pasiones humanas se encienden por una mujer y se aniquilan con un golpe de puñal, con un



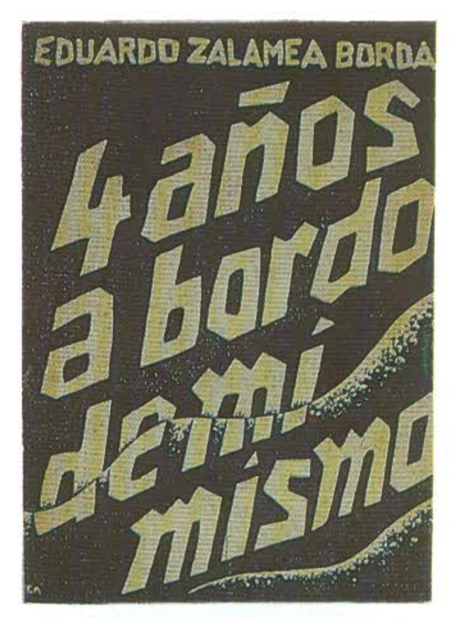
Eduardo Zalamea Borda.
Dibujo a lápiz de Ramón Barba Guichard, 1931.
Colección Amelia Zalamea de Serrano, Bogotá.

balazo o tirándose al mar desde un acantilado. Violencia, traición y venganza, y frente a ella el protagonista que vive su propio sufrimiento interior. La sensualidad exacerbada le permite percibir, no sólo el más pequeño estímulo, el sexo que penetra todas las relaciones y genera casi siempre, como una especie de destino, consecuencias funestas, sino también las más pequeñas expresiones de la materia: por ejemplo, el ruido de las almejas recién sacadas del mar: «Hacen un ruido alegre de cascabeles entre el balde y mientras caminamos de regreso hacen una dulce música marinera».

El color del aire y sus más leves cambios, los matices de las sombras, las vibraciones de la luz absoluta que enceguecen, el excitante olor del coco, los imperceptibles ruidos que hacen al pasar las lagartijas «bajo las hojas silenciosas, en la inmovilidad perenne del calor, que les vuelca el sol a cántaros» bajo «un calor pesado, que hace sutil el tacto y lustra el ojo. Todas las cosas se definen y aclaran. Las yemas de los dedos son sensibles, más sensibles que nunca sobre la superficie de los objetos. Todos esos objetos deslucidos y burdos que tocamos aquí. Lonas, cables, cajones, hamacas ... La pupila absorta y cansada del monótono color del paisaje, se estrella y hiere contra el ángulo de una caja, que tiene filos. Y vuelve a buscar frescura en la húmeda llanura del mar, mutable y dulce». Toda sensación se hace imagen, se llena de plasticidad a través de un lenguaje impresionista que se acerca a las formas poéticas de los piedracielistas, cargado de símbolos y figuras llenas de color, de sabores, de aromas, de sonidos y de texturas: «...la sombra de su cuerpo dividida en blanco y negro, pasa como un borrón sobre la noche».

En *Cuatro años a bordo de mi mismo*, la novela más moderna de su época, no hay mitificaciones del medio y se incorporan ciertas técnicas modernas como el monólogo interior que, aunque imperfecto, aparece por primera vez en la literatura colombiana. Desde el título nos encontramos frente a la interiorización, ya iniciada en *La vorágine*, que en Zalamea es una especie de comentario del mundo exterior. El ambiente es auténtico, no culturizado ni idealizado. Desde el punto de vista estilístico, la novela está influenciada por la poesía española de la Generación del 27; esto se ve claramente en el uso de la metáfora. Manaure es, además del medio natural, y quizás más importante que éste, un medio social y humano, de relaciones y luchas entre los personajes, de trabajo y de desesperación. Sin embargo, no hay ningún tipo de denuncia en toda la novela. Zalamea hace sus deslumbrantes descripciones de Bahía Honda y Manaure, del trabajo con la sal, del mundo y las costumbres de los indígenas, del hambre y la dureza de la vida en una tierra avara en recursos, pero también de las alucinaciones del protagonista, surgidas de la materia misma, como el fósforo del agua salada donde se cocinó un pescado: «...con la luz nocturna, le daba ese aspecto terrorífico de fuego fatuo". En forma paralela a lo inmediato del mundo de las salinas, también evoca el mundo frío, tranquilo entre las montañas, de la casa paterna, la niñez ya lejana en Bogotá; sus recuerdos ricos en detalles tienen la precisión de lo que se mira de frente, como la tiene la blancura de la sal: «El primer libro que me regalaron en mi vida. ¡Por eso lo quiero tanto! ¡Era la vida de San Luis Gonzaga! Empastado en azul y con láminas. En el texto había numerosos grabados. Pero nunca pude ver cómo eran los ojos de San Luis. Siempre estaban bajos, como si Dios estuviera en el suelo y no en el cielo [...] El San Luis Gonzaga empastado en azul se perdió en una mudanza. Si mi madrina supiera por dónde ando ahora, pensaría que su regalo habría sido inútil. Todos esos pensamientos estúpidos son resultado de la blancura de la sal. La blancura vidriosa y polvorienta, que da sed y da desesperación».

La novela logra un perfecto equilibrio entre ese mirar la propia interioridad, actitud que lleva al protagonista a decir al final: «—Sí, he vivido 4 años a bordo de mí mismo», y la mirada que se detiene con amor en la materia, en el mundo que lo rodea y que tiene tan poca variedad para ofrecerle, en los hombres y en sus sentimientos, sus historias y pasiones; en las costumbres, leyendas, creencias y ritos de los indígenas; en todo lo que le cuentan, recuerdos de otros, mirados con amor como mira los suyos. Con una intención similar a la de Carrasquilla y a la de otros novelistas contemporáneos, los personajes se expresan a través del habla popular de su región, que los identifica; así, cuando hablan negros o indígenas, el autor trata de transcribir las peculiaridades fonéticas propias de su clase, de su raza y de su región:



Portada de "Cuatro años a bordo de mí mismo", de Eduardo Zalamea, en la Biblioteca de los Penúltimos, Bogotá, Editorial Santafé, 1934.

«...por eta calle me voy / por la otra doy la vuelta,/ la mujé que me quisiera,/ ¡que tenga la pueta abieta».

Sabemos que la acción de la novela dura cuatro años, porque el protagonista lo dice, pero el tiempo no se puede medir; es caprichoso y movedizo como las sombras o los cambios de la luz; su duración es subjetiva y se alarga o se acorta al ritmo del placer, del hambre, de la soledad o la desesperación, haciéndose a veces una eternidad o apenas un fulgor instantáneo de dicha. Acerca del tiempo histórico, el protagonista dice: «—Hablo en 1923». Y en cuanto a la referencia política: «—Bueno, creo que estará bien... Como que es el presidente. No sé si será o no progresista. Eso dicen».

Los personajes, aislados por años y por un espacio que no tiene medida, por un destino o por siempre de la civilización, representada por las alusiones a Bogotá, a la manera de los personajes de *La vorágine* y de otras de muchas novelas hispanoamericanas de la época, ya no quieren o no pueden volver atrás, como si a ellos también los hubiera devorado la Guajira, la sal, el mar, el sexo y su unión con la muerte, la soledad y la violencia: «—Ahora no me importa nada. Vivo con mi mujer y recuerdo a Bogotá con algo de tristeza, pero no volveré nunca. ¿Qué me importa ya todo? ¡Aquí me muero!», dice uno de los personajes. Otros se quedaron para siempre en el fondo del mar o

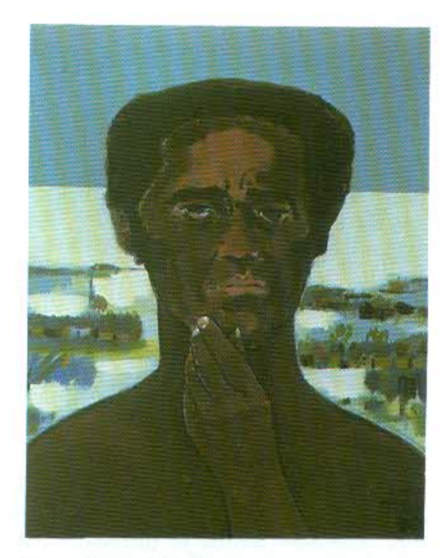
sepultados bajo la arena o por una montaña de sal. Sólo el protagonista podrá salir de allí.

La realidad está constituida por ese mundo cruel y violento de la Guajira; el interior aparece como canciones de una tierra lejana que se cantan para evocarla, como leyendas, y Bogotá, como añoranza de un punto que se aleja hasta hacerse imposible de recuperar jamás.

En cuanto a la caracterización de los personajes, incluso aquellos cuya presencia no es constante, tienen una fuerte individualidad, carácter y una historia propia, coherentes con su forma de pensar, de actuar y de expresarse, lo cual refuerza esta singularidad. Sin embargo, algo hermana a estos hombres de diversas razas, procedencias y formas de ser: el espacio que es violencia, deseo y presencia de la muerte. La tienen al lado y no le temen; en cada acto arriesgan la vida, buscando perlas o venganza por el abandono de una mujer; una especie de código de honor los lleva a buscar la muerte, la del otro o la propia. El protagonista se salva de ser arrastrado por ese turbión de pasiones, por su fortaleza, por la distancia que logra frente a los hechos, porque está inmerso en su propio drama o no se sabe por qué: «No he hecho nada: me he pasado la vida fumando cigarrillos y quemando recuerdos [...] pues ¡bueno!, pero ¿habrá algo más importante por hacer en la vida? Es posible». El absorbe el mundo y lo interioriza, pero el medio lo transforma y es este doble juego el que le da mayor profundidad y complejidad a la novela.

Al final, la lucha continúa; se respira el malestar que han dejado la traición, el engaño y la muerte. Pero el protagonista no se ha dejado destruir por el mundo; en ese aspecto es por completo diferente de los personajes de *La vorágine*, de *Toá* y de *Mancha de aceite*. Con esta novela de Eduardo Zalamea comienza en Colombia la novela de personaje con un gran componente de introspección y con unas categorías más urbanas. El libro es un diario de viaje y también es el recuerdo de un viaje. El protagonista regresa a la ciudad y sigue viviendo. Se ha cerrado el ciclo de los personajes devorados por el medio primitivo y salvaje. La novela se cierra con un monólogo interior, reflexión y síntesis de su experiencia y de los hechos que lo cambiaron:

«En todas sus formas estaba ante mí el amor. Y vi al hambre con sus dientes sin filo, deshacer convicciones, destruir conceptos, forjar maldiciones y blasfemias y descubrir nuevas perspectivas a la vida. Y la muerte se mostró ante mí en todas sus maneras: el asesinato, el homicidio por celos, el suicidio. La muerte estaba siempre al lado del amor. La muerte estaba cercada por la vida, pero, de pronto, saltaba por encima de las fortalezas físicas, se escondía en la hoja de plata o de acero del cuchillo, iba en la punta de una bala o esperaba en el fondo del mar. Y vi la embriaguez, y la sentí en mi cabeza y sobre mis espaldas [...] Trabajé, gané mi vida, huí de la muerte como todos los hombres, temiéndola muy cerca [...] he amado, he reído, he odiado y he vivido [...]



Manuel Zapata Olivella.
Oleo de Carlos Santacruz, ca. 1983.
Colección particular, Bogotá.

«La voz ríe, hipócrita dentro de mí, y pregunta:

«—¿A eso llamas haber vivido?

«Y yo, tembloroso, sin saber por qué, con una voz antigua, de hace muchos días, llena de horas y de angustia, respondo:

«—Sí, he vivido 4 años a bordo de mí mismo».

MANUEL ZAPATA OLIVELLA

Tierra mojada

En 1947, Manuel Zapata Olivella (1920) publicó su primera novela, *Tierra mojada*, cuyo prólogo fue escrito por Ciro Alegría. En ese prólogo el novelista peruano dice que esta novela «puede ser considerada como uno de los primeros brotes novelísticos de la sensibilidad negra en nuestra América».

Tierra mojada está dividida en 33 capítulos; en una forma lineal y desde la perspectiva del narrador que es la de alguien profundamente conocedor de la realidad y entrañablemente unido a esa tierra, a sus gentes, a sus tradiciones y a su historia, cuenta la lucha incansable, el valor y el tesón de un grupo de familias que soportan todos los agravios y atropellos dirigidos contra ellos por el terrateniente Jesús Espitia y sus validos que en las noches arrean los novillos sobre los arrozales de los campesinos para que pisoteen y devoren lo que encuentran a su paso. Así, la familia de Gregorio Correa es la primera que, desalojada de la tierra que había sido de sus antepasados y luego suya, tiene que huir a refugiarse en Los Secos, en las bocas del río Sinú, y comenzar allí la lucha contra los caprichos del río que al cambiar de rumbo inunda y se lleva por delante las pocas cosas que pudieron llevar consigo. La expulsión de los campesinos de sus tierras, los métodos utilizados y los personajes que organizaron el desalojo, están basados en hechos históricos, como también el éxodo de los campesinos a los

LA NOVELA REALISTA

Primera edición de *La vorágine* 1924

Tomás Carrasquilla	1858	1940
José Eustasio Rivera	1888	1928
César Uribe Piedrahíta	1897	1951
Bernardo Arias Trujillo	1903	1938
Eduardo Zalamea Borda	1907	1963
Eduardo Caballero Calderón	1910	
Manuel Zapata Olivella	1920	

islotes que forma el río en su cambiante rumbo para salir al mar.

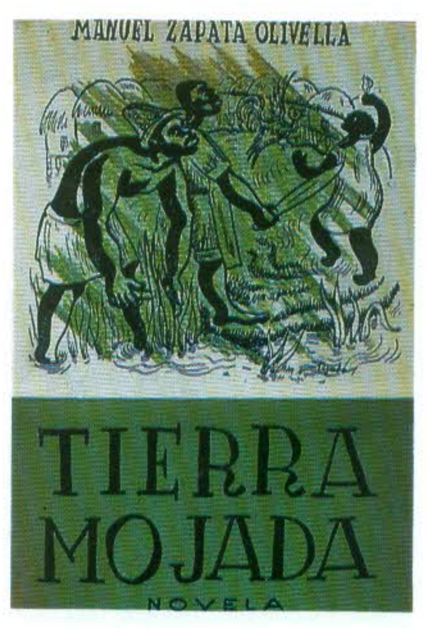
Allí se asienta la familia de Gregorio (Goyo) y con lo que arrastra el río va construyendo no sólo la vivienda, sino también la tierra que le roba al río y, ante todo, su propia libertad, aunque el mismo río los ponga a prueba al llevarse lo poco que poseen y tengan que comenzar otra vez. Pero su voluntad da frutos y después del primer desastre, con ayuda del Currao, uno de los personajes más interesantes de la novela, conocedor de cada rincón del río, vuelven a asentarse, ahora en un seco «sin riesgo de las avalanchas del río ni en mitad del paso de las lanchas» y es ahí donde hacen el nuevo rancho y las defensas contra el río que «casi todos los años busca nueva salida por pura camorra».

Por el Currao sabemos la historia de esas tierras formadas por el río y por los campesinos que le «ayudaron al río en su calza y porque antes que ellos nadie, ni los mismos mosquitos habían vivido allí». Pero de nada les valió esto porque «Espitia, con dinero y abogado que es, pudo más que la justicia y obtuvo el título de propiedad quién sabe con qué hijo de madre que hacía de juez. Como los campesinos dijeron que ni con eso salían de sus tierras, pues estaban en su derecho, entonces Espitia vino con su gente armada, les quemó los ranchos, sus cultivos y los arrojó por la fuerza. Los pobres se tuvieron que disgregar, unos por San Antero, otros por San Bernardo. Hubo quienes se fueron a Coveñas».

A salvo de las garras de Espitia, Gregorio Correa va atrayendo a los otros campesinos víctimas de éste y se inicia la colonización heroica de Los Secos y la transformación de la tierra con la siembra del arroz. El transcurrir de los días con sus quehaceres y las noches de cuentos y leyendas, las relaciones entre los colonizadores, el trabajo, se cuentan desde el interior mismo de ese mundo y de esos personajes sin que el autor los adorne, ni los deforme al arrancarlos de su realidad. Pero como ocurrió antes, y aun más atrás, según lo relató el Currao, ahora Espitia querrá las tierras conquistadas y puestas a producir con las manos, los sacrificios y el tesón sobrehumano de un puñado de campesinos. Pero Espitia lo tiene todo, tierra, riqueza, poder; había logrado ser senador de la República, aunque «nadie le oyó mencionar un artículo, ni elaborar algo en favor de la provincia que lo había elegido. No obstante, a su regreso a San Bernardo, lo recibían con cohetes y bandas de música». En pocas palabras, con un lenguaje mesurado y preciso, Zapata Olivella traza el personaje, reconocible no sólo en la novela, sino a lo largo de la historia política del país.

La llegada de Marco Olivares, el maestro, va a marcar un hito en la narración de los hechos, y en la vida de los habitantes de San Bernardo y de Los Secos. Los ataques de Espitia y de sus familiares y secuaces contra los secanos aumentan y la lucha se intensifica; Marco Olivares ha ido enseñando a los campesinos, despertando sus conciencias, devolviéndoles el valor para la lucha, para la unión, para su propia defensa contra los atropellos de los terratenientes, que se multiplican y se dan contra quienes en una u otra forma se opongan al cumplimiento de su voluntad.

Los hechos se precipitan; la violencia se desata y los campesinos logran vengar todos los crímenes y agravios de que han sido víctimas. Pero de nuevo el terrateniente tiene la fuerza de su lado y manda que, en cumplimiento de las leyes, abandonen sus tierras antes del amanecer. Sin embargo, antes de que se cumpla la orden de Espitia, ocurre lo inesperado: «En aquella noche, el Sinú había decidido torcer el curso de sus aguas por encima de San Bernardo, abriendo un nuevo cauce al mar». El río arruina el arroz de Los Secos, el mismo que, de todas formas, se iba a perder en manos de Espitia y ahora también acaba las sabanas y los ganados del terrateniente; el río hace justicia y el maestro, que ha logrado unirlos, aunque no consiga que se les haga justicia, pues ésta, manejada por jueces y gobernantes favorece a Espitia, logra fortalecer más la unión de los labriegos y convencerlos de que, como construyeron en Los Secos, construyan la escuela en las tierras que Espitia les había robado a los campesinos y que ahora, al retirarse, el río les devolvía. Así, la derrota se convirtió en triunfo, con la escuela y con la recuperación de nuevas tierras gracias a la solidaridad de todos los campesinos que logran triunfar sobre la naturaleza y sobre el poder terrateniente. La novela, a pesar de la denuncia implícita, en ningún momento es planfetaria, recargada de hechos terribles, ni derrotista; por el contrario, se muestra un pueblo cuyas luchas y derrotas no impiden que ame y cante, se ría, mantenga viva la leyenda y cuente cuentos. Es una historia bien narrada y sus carencias hay que atribuirlas al hecho de que es la primera novela de un escritor que a través de un quehacer constante y honesto encontrará la autenticidad, que en esta primera novela ya comienza a insinuarse.



Portada de Hernando Tejada para la primera edición de "Tierra mojada", de Manuel Zapata Olivella. Bogotá, Ediciones Espiral, 1947.

La calle 10

La calle 10, escrita alrededor de 1950, fue publicada por primera vez en 1960, así que corresponde a la primera etapa de la producción novelística de su autor, Manuel Zapata Olivella. El peso narrativo lo tienen, por un lado los acontecimientos históricos (el asesinato de Mamatoco y el 9 de abril de 1948) y, por otro, las situaciones y los hechos que suceden en la calle 10, verdadera protagonista de la novela.

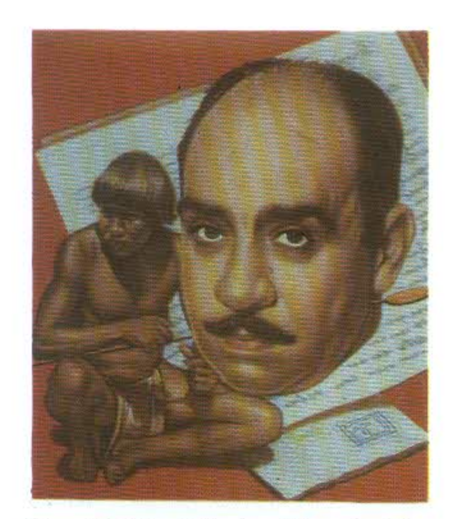
Los personajes miserables, hundidos en el hambre, el abandono y la desesperación, carecen de todo futuro y por lo tanto son amorales, como lo son todos los personajes de la novela picaresca española, cuya única virtud es que logran sobrevivir. En general carecen de una individualidad propia trabajada desde el interior; son personajes, como los explica Víctor Manuel de Aguiar e Silva, diseñados o planos, es decir, que «se definen linealmente sólo por un trazo, por un elemento característico básico que los acompaña durante toda la obra». Parecen figuras de comparsas de miseria que deambulan a lo largo

de la calle, que duermen en sus rincones, en covachas, en piezas malolientes de hoteluchos o en el atrio de la iglesia de Santa Inés.

Desde el punto de vista de la estructura, la novela es de espacio; por ello no hay protagonista (a menos que sea, como ya dijimos, la calle 10); cada uno de los personajes tiene su momento y en él se convierte en la figura central o en una de ellas, incluso en el momento en que, entre la masa enfurecida que se lanza ciega y sorda en pos de una venganza inútil, se reconocen sus rasgos, lo que vimos de él cuando apareció por primera vez. En la misma forma desaparecen de la escena cuando ya no les corresponde actuar. La única que no se retira de su centro es la calle, espacio y eje de la acción que se unifica y cohesiona gracias a ella.

La novela está dividida en dos partes: "Semilla" y "Cosecha", títulos cargados de significación dentro del argumento de la obra. El hilo conductor es el acontecer simultáneo de los hechos que se van dando en cada momento; es como si el ojo se fuera desplazando de un lugar a otro de la calle o de sus interiores, especies de continuación de la calle; de uno a otro de los personajes que allí viven, trabajan, medran o se enfrentan con la muerte; y esta simultaneidad temporal, muy bien lograda, se va dando sin solución de continuidad, sin explicaciones, sin retrocesos aclaratorios. A todos los une la calle, la necesidad, el dolor, la muerte y la violencia que en ningún momento da tregua.

Esta simultaneidad temporal está relacionada con otro de los elementos más llamativos de la novela, tal vez el más interesante y mejor logrado, no obstante su novedad, en ese momento, en la literatura colombiana: la visión cinematográfica de los hechos y, aún más, la posición del autor que, colocado detrás de esta especie de cámara cinematográfica, sólo ve lo que podría ver ella y nada más. La técnica, entonces, está unificada y los tres elementos que la conforman: simultaneidad, carácter cinematográfico por la plasticidad de las descripciones, por el carácter secuencial y por la velocidad de la acción, y técnica de cámara cinematográfica (behaviorismo) que excluye cualquier intromisión del autor, se relacionan, complementan e integran totalmente y acentúan aún más la importancia de la calle que, en ningún momento, pierde el movimiento continuo que le pertenece.



Eduardo Caballero Calderón y el "buen salvaje". Dibujo de Santiago Martínez Delgado para la portada de "Semana", septiembre 17 de 1949.

La violencia, constante en la novela, se genera por la explotación, por la miseria física y espiritual y ellas engendran más violencia, la cual se dirige contra quienes viven en la misma calle y comparten las mismas miserias. Esta violencia va a tener un estallido feroz, ciego y suicida cuando, a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (el cual se menciona directamente) se desatan la furia y la desesperación contenidas por mucho tiempo. Son interesantes los recursos utilizados por Zapata Olivella para aludir a los hechos históricos: fragmentos de noticias, comentarios, actuaciones del pueblo y de las autoridades y situaciones cuya precisión histórica es indiscutible, pero que en ningún momento se desligan de los personajes ni de la acción novelesca.

La masa de desposeídos se lanza en busca de justicia y cuando se saben traicionados por los «oligarcas», entonces se desbocan para saquear, saciar el hambre y también en un acto compulsivo de venganza. A medida que van avanzando los hechos y se llega al clímax con los actos del 9 de Abril, el ritmo de la narración se acelera hasta hacerse casi vertiginoso. La violencia jalona y acelera las frases, las escenas se atropellan, se superponen. Algo que es importante resaltar en esta última parte de la novela y que se relaciona directamente con la característica ya anotada: su carácter cinematográfico. La plasticidad de ciertos episodios, en ocasiones lograda totalmente, cumple una función de alivio a la tensión y a la violencia que han alcanzado los acontecimientos:

«—¡Acarreen pronto que vamos a meterle fuego a estas porquerías! Frente a un espejo, la "pecosa" se contemplaba indiferente a la amenaza, sólo tenía ojos para mirarse, coqueta, el abrigo de piel. Su carita redonda, llena de pecas, tomó un raro aire que la movió a risa. Observó sus pies sin poder explicarse que cupieran en aquellas zapatillas puntiagudas y de tacones altos. Giró repetidas veces ante el espejo y luego, sin dejar de sonreír, abrió el abrigo para mirarse el vestido de seda negra con lentejuelas que allí mismo, sobre su traje sucio, se había encasquetado. Intentó dar varios pasos, pero la larga falda se enredó en sus zapatillas y cayó al suelo. La empujaron y hubo de dar tres vueltas más antes de que pudiera levantarse y recogerse el vestido hecho jirones. Una nube de humo invadió el almacén y la gente comenzó a salir apresuradamente, llena de risa, sin inmutarse demasiado por las llamas. Sobreponiéndose al tumulto, intentó arreglarse el mechón que insistía en caer sobre su frente, pese a que se había humedecido los cabellos con varios frascos de perfume. Una explosión luminosa encegueció su vista y atemorizada salió corriendo por entre unos cristales rotos».

En este episodio, como en muchos otros, vemos al personaje surgir de la masa; estos dos elementos, lo individual y lo colectivo, están presentes, surgen o se desvanecen alternativamente, sin perder la unidad de la narración ni la coherencia de la técnica o del lenguaje.

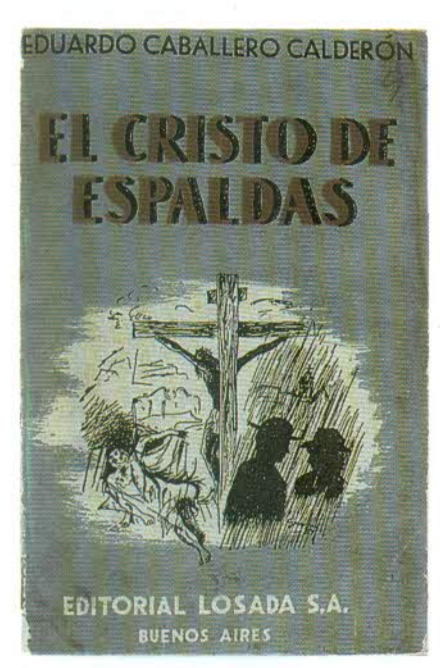
Eduardo Caballero Calderón

Siervo sin tierra

En *Siervo sin Tierra* (1945), Eduardo Caballero Calderón (1910), gran conocedor del sector rural del interior colombiano, narra la historia de Siervo, un labriego miserable que trabaja la tierra ajena de la cual jamás podrá ser dueño, aunque esto sea más que su sueño, su obsesión. El autor tiene una visión realista y crítica del campo; no lo exalta ni lo idealiza como los románticos. Caballero Calderón penetra en los problemas sociales y políticos que afectan al campesino y a ellos lo subordina todo; lo telúrico no le interesa; la tierra está vista por su utilidad, por los beneficios que de ella recibe el hombre y porque el trabajo y la lucha por la tierra, son los elementos centrales de la obra.

La novela está dividida en tres partes y un epílogo. La primera parte (7 capítulos) va de 1938 a 1942; es una especie de presentación donde se muestran las características de los personajes, su medio económico y social, sus relaciones y su forma de vivir. Es el regreso de Siervo al campo, después de cumplir el servicio militar. La segunda parte (9 capítulos) va de 1942 a 1946; registra el momento anterior a las elecciones. La tercera parte (11 capítulos) va de 1946 a 1953; muestra la violencia conservadora. En esta etapa se encuentra el 9 de Abril con su agudización de la violencia.

A lo largo de toda la novela el autor crea una serie de personajes individualizados, con características propias que en ningún momento permiten su conversión en figuras cliché. No hay sentimentalismo alguno frente a la tierra ni a la mujer ni a nada; la vida se muestra desde el comienzo dura y descarnada y también se ve cómo cambian y evolucionan los personajes, sobre todo Siervo, a través de lo que ocurre en su vida; ésta va convirtiendo al campesino ingenuo que vemos al principio y que se deja engañar y robar en una forma simple, en otro hombre; sin embargo, su miseria y su mala fortuna no cambian; no deja de ser un miserable campesino explotado y su sueño, único elemento constante, de tener su tierra, jamás se cumplirá.



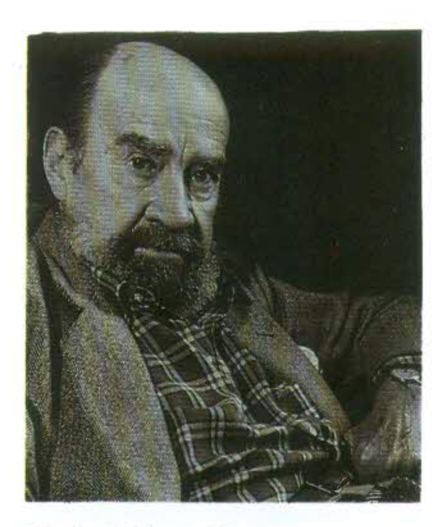
Portada de la primera edición de "El Cristo de espaldas", de Eduardo Caballero Calderón. Buenos Aires, Losada, 1952. Biblioteca Nacional, Bogotá.

Desde las primeras páginas y a través de toda la novela, la vida de Siervo y la de Tránsito, su mujer, es una serie ininterrumpida de desgracias. En la escala de poder, de riqueza y de explotación, Siervo es la víctima de todos, incluso de los vecinos; se le niega cualquier derecho, aun el del agua de la cual se beneficia apenas algunos días y la tiene que pagar. Allí todo es mezquino, las gentes y el lugar donde vive: «Siervo señaló con el dedo su rancho, un montoncito de tierra gris, cubierto de paja amarillenta, que se sostenía en vilo sobre el barranco. Se veía solo y desamparado en medio de la ladera pedregosa, a la sombra de dos arbolitos de mirto [...] La orilla de Siervo era una cuña de tierra seca que chupaba ávidamente la poca agua que escurría de la toma».

Siervo y Tránsito se casan, lo cual carece por completo de significado para ellos; lo hacen porque el cura los obliga. Las funciones seguirán siendo las mismas y en cuanto a sus relaciones, Tránsito, más viva y maliciosa, es la que toma la iniciativa y decide mejor que Siervo; tiene más sentido de la realidad. A partir de la segunda parte comienza el drama de Siervo y los acontecimientos negativos se precipitan.

El único momento en que abandonan la rutina del trabajo, es cuando van como promeseros a Chiquinquirá; pero ni siquiera esa ilusión es positiva; la realidad de la romería es despiadada y horrible; el niño de Tránsito se enferma y muere de asfixia en la misa de Navidad. Este episodio de la romería es uno de los mejor logrados por las descripciones de situaciones, comportamientos de la gente y por la visión descarnada de lo que allí ocurre, sin caer en ningún momento en un costumbrismo fácil.

Los descalabros de Siervo no cesan y cuando aparecen las presiones políticas empeora la situación del pueblo. La tensión política lleva a Siervo a cometer un homicidio totalmente inocente y por eso lo llevan a la cárcel; comienza a pagar las culpas de otros. El 9 de Abril le da la oportunidad de volver al rancho y sigue la esperanza de la tierra, de conseguirla por medios legales, pero se arruina por la enfermedad de Tránsito y tiene que robar; las circunstancias lo obligan a hacerlo; el drama se va haciendo cada vez más terrible; la chusma les quema el rancho y la hijita muere aplastada por unos bueyes en el incendio. El mundo de Siervo se ha destruido totalmente y luego Siervo muere; sólo



Eduardo Caballero Calderón. Fotografía de Antonio Nariño Collas, 1987. Archivo Revista Diners.

sobrevive Tránsito; esta parte final es la mejor lograda de la novela.

Caballero Calderón critica ese mundo de atraso e ignorancia donde los terratenientes explotan a los labriegos y los políticos de oficio los usan como fuerza electoral y luego los abandonan o los enfrentan para que se maten entre ellos por una política que no entienden ni los beneficia. En ocasiones, la novela decae por la interferencia de elementos ensayísticos, pero la unidad argumental se mantiene. Uno de los mayores aciertos es el lenguaje; ya no se trata solamente de la buena utilización del vocablo regional o de las deformaciones fonéticas, sino de toda una forma expresiva muy propia del campesino boyacense; es un manejo de la sintaxis, de las expresiones, de los silencios, de lo que apenas se insinúa que, en una forma más perfecta que cualquier descripción que de ellos se haga, revela la verdadera personalidad individual y colectiva de los personajes. A través del manejo del lenguaje comprendemos la forma que tienen de ver la vida, de ver a sus semejantes y de relacionarse con ellos, de comprender o no comprender ese mundo que los rodea, los sacrifica y que jamás les pertenecerá, como nunca le perteneció a Siervo Joya.

El Cristo de espaldas

La realidad que nos presenta Caballero Calderón en *El Cristo de espaldas* (1952) es la de un pueblo miserable, perdido en el páramo, donde el viento y la llovizna hacen aún más

triste y desolador el ambiente donde viven unas gentes que «le volvieron las espaldas a Cristo».

La novela está dividida en ocho capítulos y los acontecimientos se suceden en un tiempo que va de la noche del jueves al lunes, pero la proyección de los hechos hacia el pasado y lo que imaginamos del futuro, se extienden mucho más allá de esos pocos días que abarca la narración. Además, en un tiempo tan apretado, los acontecimientos, presentados a través de una simultaneidad muy bien lograda, se suceden con agilidad y rapidez.

El pueblo está socialmente constituido por don Roque, el cacique de turno, conservador fanático, perverso, que domina al pueblo y éste lo sigue y le obedece pero en su interior lo odia y alimenta un profundo y oscuro deseo de vengarse de sus atropellos. El otro notable es el alcalde, teóricamente la autoridad, pero en la realidad apenas un títere de don Roque, a quien secunda en todos sus actos indignos. El notario también sigue a don Roque a pesar del odio y el rencor que le tiene por haber engañado a su hija; sin embargo, es lo suficientemente miserable para seguir medrando a su sombra, en busca de llegar a ser algún día magistrado del tribunal. El antiguo cacique liberal se ha refugiado, con sus copartidarios expulsados del pueblo, en otro lugar desde donde se presenta como una amenaza para los conservadores. El sargento y la policía son el brazo armado del cacique y del alcalde y todos están unidos alrededor de un fanatismo político retardatario, torpe, violento y asesino. El pueblo, ignorante, miserable y oprimido, sigue ciegamente las consignas de que es bueno matar rojos o diablos y aunque esa violencia en nada los beneficie la permiten sin contemplaciones. Es a ese pueblo a donde llega y donde permanecerá durante el corto tiempo abarcado por la narración, el cura joven que reemplazará, apenas por esos cuatro días, al viejo cura, conservador y mañoso que, con las autoridades, manejaba al pueblo como bien quería y desde púlpito y confesionario los incitaba a la intolerancia con quienes tuvieran otro color político; no ideas, porque esas no las tenía ninguno de los grupos.

Es interesante ver cómo, a través de las actitudes del cura viejo, conocidas por el lector a través de lo que de él cuentan en el pueblo, y de las actuaciones del cura joven, se muestran las dos tendencias que se han dado en la Iglesia desde el siglo XVI: los que hacen alianza con los ricos y poderosos y los que, como el protagonista de la novela, se colocan al lado del pueblo, aunque esto signifique cualquier sacrificio. Lo que ocurre es que el pueblo, en esta novela, es sordo a las palabras del cura y sólo escucha a quienes lo han manejado, explotado y fanatizado desde siempre. La voz del cura que pregona amor, perdón, paz, que intenta que escuchen el Evangelio, que pretende desterrar el odio y atraer la justicia, no se escucha, o si se escucha, se juzgan sus palabras como las de un niño. Hay demasiado odio en los corazones, y en el cura joven, ingenuidad, idealismo y desconocimiento de esos hombres, insensibles a la tragedia, que con su silencio cómplice, su miedo o su odio, aprueban, permiten y a veces ejercen la violencia: «... trataba el cura de ablandarles el corazón con la pintura de lo que había visto en el páramo [...] Hombres que emigran por los caminos con un costal de trapos al hombro; mujeres mutiladas; niños sacrificados, ranchos que arden como antorchas, sabe Dios si con criaturas o inválidos que no pudieron escapar; sementeras perdidas, campos arrasados y el hambre y la desolación por todas partes [...] ¿Por qué hacer invivible la tierra de Dios, esta buena tierra que da al pobre su pan y su trabajo? ¿Qué les va ni qué les viene a los miserables pastores que viven en el páramo entre ovejas, con que en la ciudad manden los unos o gobiernen los otros? ¿Para qué buscarlos y perseguirlos como bestias feroces?».

Descarnada visión de la violencia, como lo es todo el libro; una denuncia sin contemplaciones de los crímenes cometidos por unos y por otros y del otro crimen, tan atroz como aquellos: conducir a los más ignorantes y miserables por el camino del odio partidista, la violencia, la venganza, la degradación y el aniquilamiento de toda compasión humana.

El final es desolador; después del crimen de don Roque, que quizás todos deseaban y que, sin embargo, convierten en un crimen político para poder culpar y castigar a quien no lo cometió pero que es liberal y eso lo hace culpable; después de haber presenciado la deshumanización del pueblo, todos sus crímenes y su miseria, el cura joven se va del pueblo; su idealismo le impidió comprender y transformar la sórdida realidad. Volverá el otro sacerdote y todo seguirá igual: «Cuando emprendió aquella misma tarde, camino para el monte, sin que nadie saliera a acompañarlo hasta la primera revuelta, ni le gritara nadie como suele decirse por cortesía: "¡Buen viaje! ¡Que Dios lo traiga pronto!", el pueblo quedó sumido entre las nieblas y el humo de las quemazones del páramo».

La frase final que pronuncia el sacerdote es una dolorosa síntesis del drama del pueblo y del suyo propio: «—¡Señor, perdónalos porque no saben lo que hacen!».

Bibliografía

CAMACHO GUIZADO, EDUARDO. *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

CURCIO ALTAMAR, ANTONIO. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978.

MENTON, SEYMOUR. *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá, Plaza y Janés, 1978.

OSPINA, URIEL. *Sesenta minutos de la novela en Colombia*. Bogotá, Banco de la República, 1976.

RAMOS, OSCAR GERARDO. *De Manuela a Macondo*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1972.

ROMERO, ARMANDO. "De los Mil Días a la Violencia: la novela de entreguerras". En: *Manual de literatura colombiana*, Vol. I. Bogotá, Procultura-Planeta, 1988.

WILLLIAMS, RAYMOND. *Novela y poder en Colombia*. Bogotá, Tercer Mundo, 1991.

La novela de José Antonio Osorio Lizarazo

Myriam Luque de Peña

José Antonio Osorio Lizarazo nació en Bogotá en 1900. Su vida fue un ir y venir entre periódicos, puestos públicos, participación en campañas electorales de poco éxito, etapas vividas en medio de grandes dificultades económicas. Fue gran amigo de Jorge Eliécer Gaitán, a quien acompañó en todo su proceso político hasta 1946, en que se aparta de él e inicia un recorrido por Latinoamérica. Trabaja con Juan Domingo Perón hasta su caída, luego va a Chile, después a República Dominicana, en donde por tres años será uno de los hombres de confianza de Rafael Leonidas Trujillo. Producto de esta experiencia es su infortunada biografía del dictador, *La isla iluminada*.



José Antonio Osorio Lizarazo. Fotografía publicada por "Cromos", 1938.

Periodismo, burocracia y política

La obra literaria de Osorio Lizarazo se vio condicionada por factores de tiempo, pues jamás pudo entregarse a ella totalmente. Tuvo que desempeñar multitud de trabajos para subsistir; de modo que es una obra hecha en los ratos libres, entre el empleo público y el periodismo.

Inició el trabajo periodístico en Manizales, en donde fundó un periódico, *El Reivindicador*, que salió durante mes y medio y fue de tendencia socialista. Este fue el primero de una serie de periódicos fundados por Osorio a la par que colaboraba en otros como *La Prensa* de Barranquilla, *Mundo al Día* y *El Tiempo*.

En su juventud, Osorio vive la iniciación del paso de un pueblo campesino a una nación moderna. Este proceso de cambio va a durar varios decenios, en los cuales se percibe el conflicto entre el pasado colonial y la expansión del capitalismo; entre la búsqueda de una identidad nacional y el empuje continuo hacia la americanización de valores y normas; entre la centralización política y la fuerza del poder local.

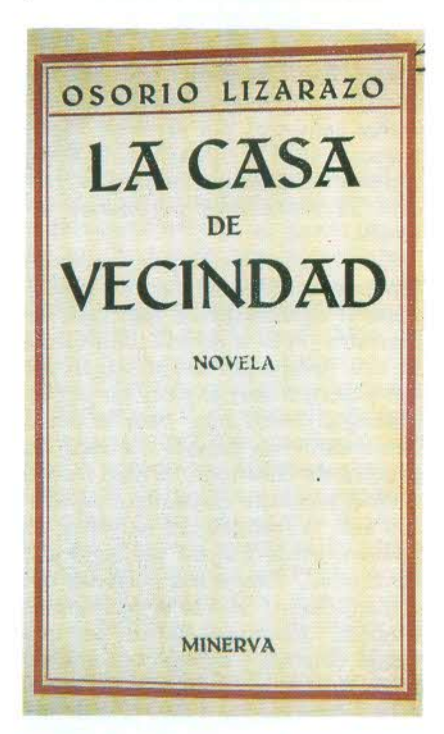
Este proceso comienza a tener consistencia a partir de la iniciación del ciclo de gobiernos liberales, en 1930. Los cambios comienzan a buscarse a partir del primer gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), quien quería redefinir el concepto de propiedad y abolir los residuos del feudalismo. Osorio se identifica con los planteamientos de López, cree en ellos, pero transcurrida la primera etapa del gobierno, los hechos comprueban que se ha logrado muy poco de lo propuesto por aquél, lo cual lleva a Osorio a concluir que «los partidos políticos predican una cosa y practican otra en el poder, porque lejos de compulsar la conformación de un ambiente, tienen que actuar dentro del que existe».

Otro de los grupos políticos que atrajo a Osorio fue el constituido por Jorge Eliécer Gaitán. Estuvo de acuerdo con algunos de sus planteamientos; como amigo personal del político lo acompañó y respaldó hasta que vino la desilusión provocada por la falta de decisiones de Gaitán: «El Dr. Gaitán, que como agitador y como demagogo no tiene par en muchos de nuestros países, como jefe y como hombre de acción es inepto e incapaz». En «La aventura de un gaitanista», artículo publicado en *El Tiempo* en 1946, el escritor analiza el surgimiento del movimiento gaitanista como respuesta al continuo fracaso de la política liberal.

Estas dos experiencias provocan en él una profunda desilusión política; seguramente son las causantes del enorme escepticismo e incredulidad que coloca en las actitudes de sus personajes y, tal vez por eso, afirma: «Las nuevas generaciones han presentado el testimonio de innumerables talentos individuales, pero el periodismo y la política los han devorado».

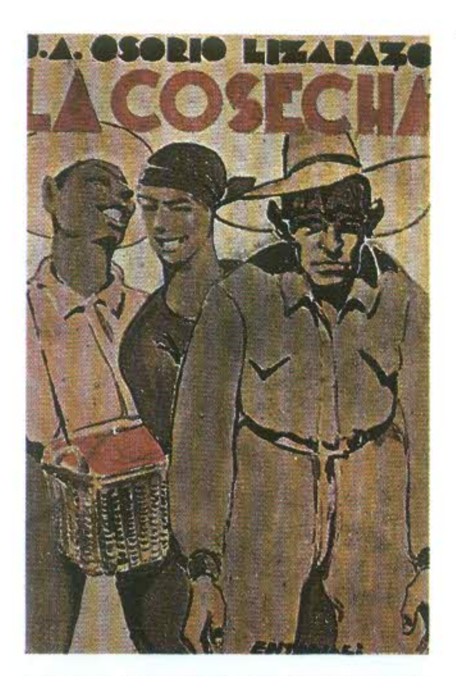
Influencia urbana

De otro lado, la cultura de Osorio es la adquirida en el ambiente de la capital. En las primeras décadas del siglo XX, el desarrollo urbano muestra la misma crisis de valores que se ve a nivel general. Al crecer la población urbana, no sólo por el desarrollo de la clase obrera sino también por el desplazamiento de los campesinos hacia los centros urbanos, viene la paulatina formación de los cinturones



Portada de "La casa de vecindad", de José Antonio Osorio Lizarazo. Bogotá, Editorial Minerva, 1930. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

de miseria con todas sus consecuencias de desempleo, promiscuidad, criminalidad, etc. Se trata del paso de una actividad metafísica, conservadora y clerical a una actitud realista, liberal y progresista. No solamente desde el punto de vista político se muestra Osorio partícipe de esa actitud liberal; se ve también, y esto es lo más importante, en su concepción de la literatura, en su definición de la novela, que para él tiene que ser necesariamente social y que parece enlazar con su posición política: «No puede existir un legítimo concepto contemporáneo de la novela sino desde un punto de vista social, esto es, como un instrumento adecuado para despertar una sensibilidad y para formar un ambiente propicio a obtener la afirmación de un equilibrio y de una justicia social».



Portada de "La cosecha", de José Antonio Osorio Lizarazo. Manizales, Arturo Zapata, 1935. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

REALISMO LITERARIO

Cuando el escritor comienza a publicar sus primeras novelas (1926), la literatura se concebía como una retórica que tenía la función de embellecer los objetos de que trataba y trabajar con base en un lenguaje estrictamente académico. Dentro de esa concepción de la literatura no fue posible discutir los procesos de transformación radical que se venían operando en Latinoamérica y mucho antes en Europa. Osorio no cuenta, entonces, con una verdadera tradición narrativa y, por consiguiente, los primeros esfuerzos por expresar literariamente la vida ciudadana, lo llevaron más a la descripción que a la creación de verdaderos personajes urbanos.

En el momento en que aparecen las primeras novelas de Osorio, predomina el realismo en la narrativa colombiana. Pero la novela colombiana ha sido realista por sus métodos, por sus procedimientos, pero no por su ideología, como muy bien lo anota Fernando Ayala Poveda. Es decir, su proceso de desarrollo ha sido formal y no el producto de cambios de actitud ante la realidad del narrador. El realismo en la Europa del siglo XIX, en cambio, rompe los patrones del romanticismo, cambia la concepción idealista y metafísica del arte por una visión objetiva y convierte la novela en un medio de conocimiento, en un espejo en el cual se refleja la sociedad burguesa.

Hacia mediados del siglo XIX y principios del siglo XX aparece el realismo en Latinoamérica, matizado por influencias francesas de corte naturalista, y comienza a manifestarse en Colombia a partir de 1880. Se da paralelamente con el modernismo, coincide con la etapa de organización de las repúblicas, con el paso del semifeudalismo al capitalismo y con el resquebrajamiento del sistema patriarcal y sus valores. Los fundadores de este movimiento fueron Roberto Payró en Argentina, Alberto Blest Gana en Chile, Tomás Carrasquilla, José Eustasio Rivera y César Uribe Piedrahíta, en Colombia. Este realismo se manifiesta, con los escritores citados anteriormente, a nivel rural; más adelante se va encaminando hacia el ámbito social, se identifica lógicamente con la problemática urbana, oscilando entre la visión ingenua de la realidad y la visión comprometida, en términos políticos. Aquí aparece Osorio Lizarazo, quien tiene ante sí la temática que le ofrece una ciudad en desarrollo, por un lado, y por el otro el camino del realismo para plasmar esa visión. Pero, según la mayoría de los críticos, el realismo en Colombia tiene varias vertientes; podemos hablar de realismo social, de realismo crítico y de realismo mágico. Estas vertientes tuvieron un desarrollo progresivo, cronológico.

El primero surge como reacción contra el costumbrismo y el romanticismo que nos daban una visión del individuo a partir de una posición idealista y subjetivista que los realistas van a reemplazar por una perspectiva más objetiva.

Con el realismo crítico se ahonda más en los problemas sociales y aparecen otros temas de interés para el novelista como la soledad, la violencia, la religión, la muerte. Además, hay una mayor preocupación por la estructura y coherencia de la novela. A este tipo de realismo pertenece la novela de José Antonio Osorio Lizarazo.

Pero, sea cual fuere la vertiente que haya seguido el novelista, nos atrevemos a afirmar que, en general, el verdadero enfoque realista en la novela significa una visión dialéctica coherente —no fragmentada— de la sociedad, a través de unos personajes que, además de ser convincentes como tales, plasman en sus rasgos individuales los rasgos de su sociedad en esa época y en ese lugar.

SU OBRA

Lo rural y lo urbano

En Osorio Lizarazo la visión de la sociedad colombiana se da a través de dos perspectivas, una centrada en el campo y la otra en la ciudad. Las novelas rurales son *La cosecha* (1935); *La maestra rural* (1936); *El hombre bajo la tierra* (1944) y *Fuera de la ley* (1945); y las más importantes novelas urbanas son *La cara de la miseria* (1926), *La casa de vecindad* (1930), *Barranquilla* (1932), *El criminal* (1935), *Hombres sin presente* (1938), *Garabato* (1939), *El pantano* (1952), *El día del odio* (1956) y *El camino de la sombra* (1965).

En los dos ámbitos muestra al hombre con sus necesidades materiales, sus conflictos morales y sus decisiones frente a la vida mezclados con los hechos políticos, económicos y sociales del país. Sin embargo, es en las novelas urbanas en donde mejor presenta Osorio al hombre colombiano, a pesar de que su visión de la ciudad es incompleta. Como lo anota Ernesto Volkening, el escritor no ve a los personajes a partir de la descripción de la ciudad, sino la ciudad a través de las tensiones, la miseria, la ignorancia y la desolación de sus personajes. Al tomar dentro de esa perspectiva general de la ciudad el punto de vista de los personajes, ya la descripción o el análisis de la sociedad urbana queda parcializado porque este personaje es un empleado público, o una mediocre ama de casa, una sir-

El día del odio
J.A. Osorio Lizarazo

José Antonio Osorio Lizarazo comienza por introducirnos en la novela a través de una familia de clase media sumida en la rutina y en la mediocridad. Pero luego separa de ese ambiente familiar a Tránsito, la sirvienta, y la convierte en protagonista. Su caracterización se da a través de una serie de lugares comunes reiterados en casi todas sus novelas: la mujer campesina ingenua, elemental, pura y abnegada que recibe a cambio humillaciones, maltratos, desprecio, abuso de sus capacidades y un sueldo miserable. Acusada de robar una cadena a su patrona, aparece la circunstancia que la empuja de la casa de familia a la calle y de ésta a las casas de prostitución, a las comisarías de policía o a cualquier cuartucho, en un permanente ir y venir. Lo único que desea es trabajar en cualquier oficio que le permita ahorrar el dinero suficiente para regresar a su pueblo.

En un prostíbulo, en el que se ve obligada a trabajar, conoce a El Alacrán, personaje que le permite a Osorio enlazar la vida de Tránsito con el ambiente tenso que prefigura los acontecimientos del 9 de Abril. A través de una rápida retrospectiva, el narrador nos relata el pasado de El Alacrán, señalado con características de miseria y de criminalidad; desde cuando el hambre lo obligó a robar dos plátanos destinados a la basura en un puesto de la plaza de mercado, «definió su destino de ladrón». Unidos estos dos personajes, Tránsito y El Alacrán, nos dan a través de su punto de vista y el del narrador una visión muy detallada de los lugares más sórdidos de la ciudad, por un lado, y por el otro, de algunas actitudes de otros representantes del pueblo, que reflejan el odio contra la sociedad. La vida de Tránsito al lado de El Alacrán no es más que la continuación del hambre, los maltratos y la permanente huida de la justicia.

En el capítulo 9, Osorio interrumpe el desarrollo argumental para presentarnos la ciudad. El novelista crea una unidad de lugar muy precisa que tiene como núcleo el centro de Bogotá. Por esto, dedica todo un capítulo a la descripción de las características urbanas y sociales de las calles 10 y 11. Necesita describir estos lugares para clasificar y calificar a sus habitantes como un conjunto «anónimo y miserable» y concluir que «en ese conjunto radica una fuerza bruta irresistible». Para confirmarlo recurre al recuerdo de las circunstancias que llevaron a la toma de la Bastilla en París y la remembranza de esos hechos lo llevan a la conclusión de que cada uno de esos individuos puede ser cobarde y ruin porque la miseria los ha postrado y deshumanizado; pero unidos por el odio y el resentimiento se convierten en una fuerza avasalladora.

Abandonada por El Alacrán, Tránsito es empujada de nuevo por las circunstancias al mundo de la prostitución. Allí conoce a un obrero que la lleva a vivir con él. Fue su compañero durante una semana, al final de la cual es asesinado durante una discusión política, sin que Tránsito se hubiera enterado siquiera de su nombre. Abandonada y enferma, Tránsito regresa al centro de la ciudad en donde el reencuentro con El Alacrán parece ser su tabla de salvación. Pero el día siguiente los sorprende la violencia del 9 de Abril: se ven envueltos en el sentimiento de odio y de venganza que mueve a la multitud y en ese ambiente Tránsito recibe un balazo en la espalda que acaba con su vida.

vienta, un ladrón o un desempleado, por ejemplo. Estos personajes están condicionados, los unos por los prejuicios y la necesidad de guardar las apariencias, y los otros, sencillamente por la necesidad de conseguir los medios para sobrevivir. Prefigurada así su visión, Bogotá será siempre la misma; como el personaje no cambia porque sus problemas y sus puntos de referencia serán siempre los mismos, su visión de la ciudad tampoco cambia. Entre *La casa de vecindad* y *El pantano* transcurren más de veinte años, pero en esta última novela todo sigue igual; la pobreza aún es el elemento central y, en el fondo, el único tema de su novelística, mostrado a través de una «jerarquía que abarca una cantidad de capas superpuestas desde el pobre de solemnidad aferrándose a los últimos atributos de su "vida decente", hasta los que se han dejado caer y están a punto de hundirse en el fango».

Personajes y ciudad

Todos los personajes: sirvientes, oficinistas, desempleados, amas de casa, son seres derrotados de antemano. Osorio coloca el problema de la ignorancia y de la miseria como obstáculos insalvables. Hagan lo que hagan, jamás podrán escapar a su destino que será siempre el mismo: no conocer nunca el progreso. Con pocas excepciones, por ejemplo el protagonista de *La casa de vecindad*, los personajes no poseen una dimensión propia, son aún prismas para ver una realidad social. Entonces, aunque utiliza el punto de vista del personaje no logra cumplir con el objetivo de acabar con «esa frivolidad y excesiva preocupación por los hechos que están fuera del individuo, que son características de nuestra índole tropical y es lo que ha impedido la aparición definitiva de la novela colombiana».

La visión física de Bogotá es limitada. Todas las novelas se desarrollan en barrios de La Perseverancia, Las Cruces, el Parque de los Mártires, en las calles del centro de la ciudad, en los nacientes barrios del sur o en los que se sitúan a pocos kilómetros al oriente de Bogotá; presentados por medio de descripciones naturalistas que realzan la miseria y fealdad de los lugares: tiendas sofocantes, fétidas, en donde se consume chicha, hospitales fríos y miserables, calles sucias y cenagosas, antros de prostitución, desapacibles estaciones de policía, casas de vecindad. De estos lugares rara vez hay descripciones que indiquen que de todos modos también hay un cielo azul, viento, árboles, flores, sol y canto de pájaros, porque la sensibilidad de los personajes está atrofiada por el peso de su miseria y su ignorancia.

Este es el mundo urbano de Osorio Lizarazo: un mundo estancado, sin salida. El novelista es consciente del desarrollo de la ciudad y del progresivo cambio de mentalidad, pero sabe que esto no le llega al pueblo; no tiene nada que ver con sus protagonistas, para quienes sus ínfimas condiciones de vida persisten.

Fallas de su novelística

En la novelística de Osorio hay fallas, tanto en su actitud como en sus procedimientos narrativos, que lo llevan de un personaje rico y conflictivo como el de *La casa de vecindad*, visto desde su interioridad, encarnando en su miseria el problema de todo un grupo de la sociedad, a una novela como *El Pantano* en donde el narrador se abre hacia la descripción de muchos personajes que quedan inconclusos porque son apenas representantes de diferentes niveles sociales, morales y humanos. A esto se unen las descripciones selectivas de lo más sucio y grotesco del barrio en donde se desarrolla la novela, que además de ser habitado por un disecador de cadáveres y por un recolector de basura, queda situado al pie de un pantano maloliente y bajo la mirada acechante de los cuervos.

En la mayor parte de sus novelas, la técnica narrativa empleada es tradi-



Portada de "El criminal", de José Antonio Osorio Lizarazo. Bogotá, Renacimiento, 1935. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

cionalista: las situaciones, ambientes y personajes se dan a través de planteamientos simplistas y la actitud de denuncia sacrifica muchos elementos literarios. Así, los personajes resultan endebles y poco convincentes porque están definidos de antemano y la estructura pierde cohesión y fuerza dramática por el fatalismo.

Una visión desencantada del mundo

La visión del mundo que nos da Osorio a través del ambiente rural o urbano que crea, es lo más importante de su novelística. Para ver este aspecto debemos partir de un elemento fundamental y es que Osorio sufrió en carne propia la miseria, el desempleo y los malos salarios, y se sintió parte de esa clase media pauperizada que año tras año, desde la década del treinta, confió inútilmente en que el gobierno daría solución a los problemas económicos del pueblo. Por eso, las primeras novelas escritas en la década del treinta, muestran el escepticismo de Osorio después de los gobiernos de Enrique Olaya Herrera y de Alfonso López Pumarejo; y las escritas en la década del cuarenta y posteriormente, su desilusión de los proyectos políticos de Gaitán.

Esas condiciones personales, unidas a las desilusiones políticas, colocan a Osorio en una actitud de autocompasión y de resentimiento que proyecta a través de sus personajes e impide una visión objetiva de la problemática social. Esto se ve en el fatalismo que encauza a los personajes hacia un solo objetivo: la imposibilidad de superar la pobreza; y se ve también en las intromisiones autoriales reiterativas sobre los mismos temas.

El unilateralismo le impide también la visión de otras áreas de la sociedad. Nada sabemos, por ejemplo, de los obreros y sus problemas de clase, ni de la clase media alta y sus valores. Sólo le preocupa el destino particular del campesino, del pequeño empleado público, de la empleada del servicio, del raponero, de la prostituta, del desempleado, pero sin que se plasme a través de su carácter la causa de su situación, como un problema general de una clase social, en un momento determinado.

El fatalismo y la definición previa de estos personajes les impide constituirse en verdaderos protagonistas portadores de fuerza dramática. Osorio los presenta de tal manera que parece darle más importancia al sufrimiento que al hecho mismo que lo provoca. Por eso afirma que «lo terrible no es la miseria sino la inconformidad con que se la padece».

La concepción de los personajes condiciona la concepción de la sociedad porque su fatalismo le cierra las puertas a una visión dialéctica que entienda el mundo y la sociedad en proceso de transformación y de cambio, en medio del cual unos estarán siempre arriba y otros abajo. Y la falta de una visión dialéctica de la sociedad como totalidad, implica que lo que Osorio nos da es un mundo cerrado, estancado y sin posibilidad de cambio. Aunque es verdad que la pobreza —tema central de sus novelas— persiste en el pueblo, tanto a nivel campesino como urbano, las condiciones que la provocan cambian en el curso de esos veinte o treinta años de que nos habla Osorio, por las mismas transformaciones económicas; pero Osorio no lo muestra: nos da únicamente una parte de la realidad a partir de un solo punto de vista. En este sentido está muy cerca del concepto de Emile Zola sobre lo que debe ser la realidad para el novelista naturalista: «Un trozo de vida visto a través de un temperamento».

Elementos naturalistas

Osorio, como los naturalistas, ahonda en el detalle, en lo particular, en el caso. La selección de detalles descriptivos lo confirma: usa el lenguaje científico propio de los naturalistas para describir, por ejemplo, el proceso de las enfermedades. En su novela *El criminal*, nos da un análisis minucioso de los síntomas y características de la sífilis y de sus consecuencias genéticas.

En la mayor parte de sus novelas presenta los elementos más miserables de la sociedad, en ambientes sórdidos y mezquinos. Personajes y ambientes que no podemos tomar —en la mayoría de los casos— como lo más representativo de las clases sociales colombianas, sino como casos particulares.

Todo lo anterior nos lleva a la conclusión de que Osorio es heredero del naturalismo francés y que debido a esa concepción de la realidad, más costumbrista y naturalista que verdaderamente realista, su novela se convierte simplemente en una novela de denuncia social que, en última instancia, es lo que el propio Osorio se propone: «La única forma legítima de la novela es la social; y entonces debe limitarse a denunciar, con el fin exclusivo de hacer más fácil su penetración hasta las facultades imaginativas de la masa, los problemas y las angustias de esa misma masa, concentrándolos en un personaje o en una serie que son a la vez síntesis y símbolos».

Sin embargo, aunque Osorio Lizarazo se vale de procedimientos narrativos que le impiden plasmar una visión completa de la sociedad colombiana, y a pesar de que la actitud ante el mundo que crea es sentimental y melodramática, no podemos desconocer la fuerza descriptiva de sus obras.

Bibliografía

AYALA POVEDA, FERNANDO. "José Antonio Osorio Lizarazo". En: *Manual de literatura colombiana*. Bogotá, Educar Editores, 1984.

CABALLERO CALDERÓN, EDUARDO. "La novela de Osorio Lizarazo: *El día del odio*". *Suplemento Literario, El Tiempo* (abril 12, 1953), p. 2.

MUTIS, SANTIAGO. Introducción a: JOSÉ ANTONIO OSORIO LIZARAZO. *Novelas y crónicas*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

TÉLLEZ, HERNANDO. *"El día del odio"*. *El Tiempo* (octubre 25, 1953).

VOLKENING, ERNESTO. "Literatura y gran ciudad". *Eco*, Nºs. 143-144 (1972).

Novela de la Violencia (1946-1955)

Angela Corredor

A partir de 1946 y hasta mediados de los años sesenta, Colombia, en todo su territorio, fue azotada por la más cruenta guerra civil no declarada de su historia, que se conoce como la Violencia. Las tesis más relevantes que se han propuesto para caracterizar este período pueden ser resumidas así: el «sectarismo partidista que las élites gobernantes manipulaban para mantener a las clases bajas divididas e impotentes» (Camilo Torres); la «revolución frustrada» (Pierre Gilhodes); el choque entre un partido liberal moderno y un conservador pre-moderno (Richard Weinert); la herencia indígena de agresión y canibalismo (José Francisco Socarrás); la teoría del "super-partido" compuesto por las élites liberales y conservadoras que defienden intereses de clase (L.A. Costa Pinto); las «frustraciones y tensiones largamente reprimidas» del campesinado (Eric Hobsbawn); las secuelas de desmanes administrativos por parte de sectores de baja autoridad durante el gobierno colonial (Jaime Jaramillo Uribe); el colapso o derrumbe parcial del Estado (Paul Oquist); la violencia como problema insoluble para la democracia oligárquica que ocasiona la desintegración de las normas institucionales (Alexander W. Wilde); la irresponsabilidad de las élites políticas (John Pollock y James Payne); la relación patrón-cliente en el campo (Steffen Schmidt).



"La cosecha de los violentos", xilografía de Alfonso Quijano, 1965 (66 × 97 cm). Museo de Arte Moderno, Bogotá.

Ese clima de violencia partidista extiende sus tentáculos a la década del 70, especialmente en las zonas rurales, tal como lo han constatado las investigaciones y testimonios de Germán Castro Caycedo, lo cual confirma que la Violencia llegó a ser un engranaje tan poderoso, una cada vez más fuerte y monstruosa maquinaria de muerte, que necesitó muchos años para que sus goznes se oxidaran y empezara a detenerse. O a transformarse.

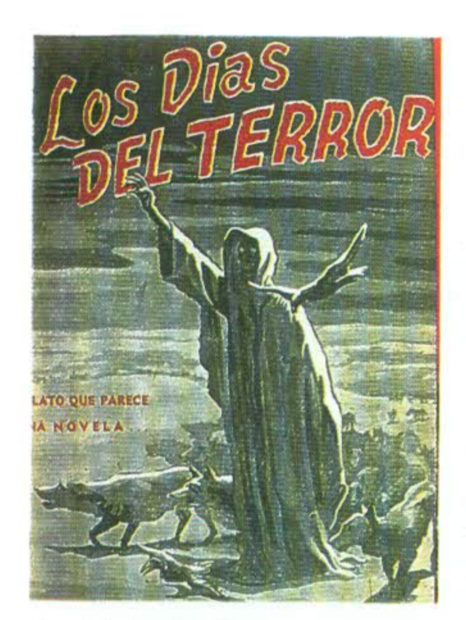
Un suceso de tal complejidad en su origen, desarrollo y consecuencias no podía pasar desapercibido para los intelectuales y escritores del país. El drama de miles de familias colombianas cuyos parientes fueron asesinados, torturados y, en el mejor de los casos, expulsados de sus tierras, el miedo de los sobrevivientes, los incendios que se multiplican en todo el territorio, la lucha fratricida por un color político o por el despojo, los combates y bombardeos, la lucha guerrillera, la represión generalizada, etc., ya desde finales de la década del 40 empiezan a ser tema literario.

En general, el tema de la violencia aparece en la literatura colombiana desde sus orígenes hasta nuestros días; en sentido estricto, la *narrrativa de la Violencia* comprende la literatura acerca de la época histórica que se conoce con tal nombre, entre las décadas del 40 y el 60.

De acuerdo con Laura Restrepo, la Violencia no sólo «ha sido el punto de referencia obligado de casi tres decenios de narrativa» sino que a partir de su misma irrupción da origen a muchos escritos, a diferencia de otros hechos que han sido reelaborados *a posteriori*.

ENTRE EL TESTIMONIO Y LA LITERATURA

Es casi un lugar común hacer referencia a las deficiencias literarias de las obras acerca de este período. No obstante, aun aquellos libros que se limitan al realismo descriptivo directo y sin eufemismos, tienen el valor de ser documentos escritos por autores que fueron, en ciertos casos, testigos presenciales o víctimas de no pocos de los hechos narrados. El valor testimonial de estas obras es generalmente reconocido. Los autores de los años 50 en su gran mayoría se limitan a la denuncia de los hechos sin ahondar en aspectos más complejos, razón por la cual no es extraño encontrar que el estudio clásico *La Violencia en Colombia*, de Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña, cita textos de ciertas novelas para ilustrar métodos de tortura y asesinato y presentar tácticas guerrilleras, entre otros temas, que coinciden con el testimonio de numerosos entrevistados, con documentos fotográficos e informes del Ejército y la prensa de la época: *Los días del terror* (Ramón Manrique, 1955), *Lo que el cielo no perdona* (Ernesto León Herrera, 1954), *El monstruo* (Carlos H. Pareja, 1955), *Guerrilleros, buenos días* (Jorge Vásquez Santos, 1954). A finales de la década y durante los años siguientes, se inicia una nueva forma de abordar el tema, que lleva a obras fundamentales del género como *El coronel no tiene quien le escriba* (Gabriel García



Portada de "Los días del terror", novela de Ramón Manrique. Bogotá, ABC, 1955. Biblioteca Nacional, Bogotá.

Márquez, 1958) y *El día señalado* (Manuel Mejía Vallejo, 1963) y representativas de nuevas tendencias en el manejo del mismo.

La narrativa sobre la Violencia ha oscilado entre el testimonio y la efectiva realización artística, y solamente ciertas obras han conseguido equilibrar estos dos polos para obtener relatos de amplio espectro histórico y de indiscutible calidad literaria. La visión testimonial limitante es seguida por la visión literaria compleja, y de los inventarios de torturas y muertes se pasa a elaboraciones poéticas que rastrean «motivaciones ocultas, mecanismos sutiles, engranajes subyacentes», como escribe Laura Restrepo.

NARRATIVA DE LA VIOLENCIA, 1946-1953: TÉLLEZ Y ZALAMEA

Progresivamente las obras superan la referencia directa, el maniqueísmo y esquematismo para llegar a simbolizaciones que dan cuenta de la complejidad del fenómeno. La cercanía a los hechos, y por tanto «la carencia de distanciamiento histórico», puede ser una de las causas de las deficiencias artísticas —con muy contadas excepciones— de las primeras obras sobre la Violencia. Sólo en las décadas del 60 y 70 se publican los más representativos trabajos sobre el tema. Entre esas muy contadas excepciones se encuentran *Cenizas para el viento* (Hernando Téllez, 1950) y *La metamorfosis de Su Excelencia* y *El gran Burundún Burundá ha muerto* (Jorge Zalamea: 1949 y 1952, respectivamente).

Estas obras se inscriben en el período 1946-1953, que abarca la primera gran ola de violencia bajo los gobiernos conservadores de Mariano Ospina Pérez y Laureano Gómez.

Desde finales del año 46 y durante el año 47 es relevada la policía de filiación liberal y se crea la temida Popol (Policía Política) al servicio del partido de gobierno. Sucesivos retiros del liberalismo por falta de garantías electorales y la violencia en aumento resquebrajan la Unión Nacional de Ospina. Los diálogos entre los partidos no tienen efecto y la violencia política se generaliza con el asesinato frecuente de liberales. En el mes de febrero del 48 Gaitán organiza la Marcha del Silencio y dos meses más tarde es asesinado, hecho que origina la insurrección del 9 de Abril. La violencia se extiende por todo el país, con las acciones de la "chulavita" —nombre de una vereda de Boyacá que halló «un espacio en el diccionario de la Violencia», según Gonzalo Sánchez, y que se dio a la policía conservadora en Boyacá— y la respuesta de los "Comités de Resistencia".

En noviembre de 1949 Ospina cierra el Congreso, implanta la censura de prensa y el estado de sitio. Sin participación liberal, Laureano Gómez es elegido presidente y asume en 1950. La política de este último incluye una férrea censura de prensa y la implantación de medidas represivas contra el liberalismo en todo el país. A esta época de iniciación, recrudecimiento y expansión de la Violencia, que abarca los años 46-53, corresponden las citadas obras de Téllez y Zalamea.

Hernando Téllez

La colección de cuentos *Cenizas para el viento*, de Hernando Téllez (1908-1966), es publicada en 1950. Seis de los diecinueve relatos del libro tienen como tema la Violencia y no sólo pueden considerarse la primera literatura sobre la misma, cronológicamente hablando, —contemporáneos de *La metamorfosis de Su Excelencia*, escrito en octubre de 1949—, sino un ejemplo de la mejor literatura sobre la época. "Cenizas para el viento", "Lección de domingo", "Sangre en los jazmines", "Espuma y nada más" y "Preludio" son cuentos imprescindibles de la narrativa de la Violencia en Colombia. Seis relatos que guardan virtual simultaneidad con los hechos narrados y en los cuales se crea la atmósfera de los pueblos azotados por la Violencia a través de quienes fueron directamente implicados.

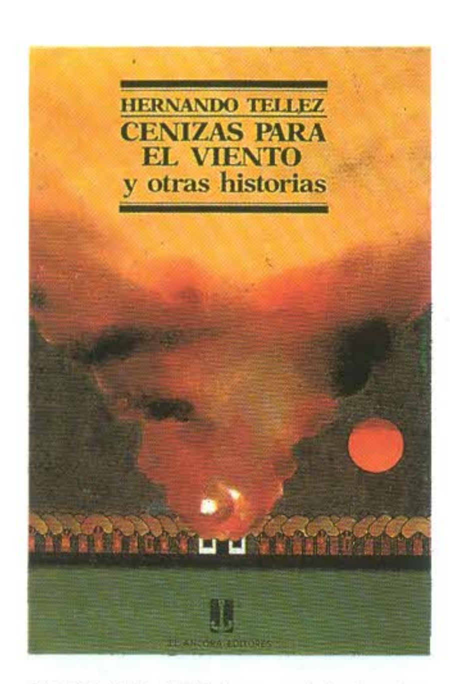
Si bien cierto sector de la crítica encuentra en Téllez una visión aristocratizante y un lenguaje un tanto académico, así como cierta mediación ideológica en su labor, debido a una concepción burguesa y liberal de la literatura, existe coincidencia respecto a la importancia de su obra, la sobriedad y eficacia del lenguaje, así como en la capacidad del autor para crear imágenes de gran fuerza descriptiva y poética. Téllez es un maestro que conoce las técnicas del oficio de escribir y maneja una prosa fina y elegante. Sus relatos poseen fuerza realista y un lenguaje directo, sobrio y sin artificios.

Por primera vez, con Téllez, en la literatura colombiana aparecen personajes y situaciones característicos de la época de la Violencia que se repetirán con menor —y en ciertos casos, con ninguna— fortuna en las obras de los 50 y los 60: el despojo de tierras y los incendios, el asesinato de campesinos y la traición de los coterráneos, la represión ejercida por las autoridades y el color político como origen de la barbarie ("Cenizas para el viento"); la violación, las torturas y muertes ("Lección de domingo"); el sadismo, la autodefensa y la miseria de las víctimas ("Sangre en los jazmines"); el asesinato de menores ("El regalo"); y la violencia durante el 9 de Abril ("Preludio").

En estos seis relatos aparecen como responsables de la Violencia, la policía ("El regalo"), el ejército y las guerrillas ("Espuma y nada más"), los conservadores ("Cenizas para el viento") y un anónimo habitante de Bo-



Hernando Téllez. Fotografía de su hijo Germán Téllez Castañeda, 1966.



Segunda edición de "Cenizas para el viento y otras historias", de Hernando Téllez (Bogotá, El Ancora Editores, 1984). Biblioteca Nacional, Bogotá.

gotá ("Preludio"). En "Sangre en los jazmines" y "Lección de domingo", por el contrario, se encuentra una buscada ambigüedad; en el primero, la madre del protagonista habla de las persecuciones y asesinatos: «La muerte andaba ahora por toda la comarca con uniforme del gobierno, unas veces, y otras sin uniforme. Se mataban los unos a los otros desde hacía meses. Pedrillo, como los demás, había entrado a la fiesta. Y de seguro que Pedrillo debía también unas cuantas vidas de esas con uniforme color de tierra pardusca y cinturón con balas y machete al cinto». En "Lección de domingo", Ignacio Cifuentes, anciano, recuerda el día del ataque a la maestra: la lección de doctrina es interrumpida por tres hombres armados cuya filiación los niños desconocen y aún se desconoce en el presente del relato: «¿Revolucionarios? ¿Gobiernistas? ¡Quién iba a saberlo!».

Una visión no parcializada de la Violencia

A diferencia de varios autores —y adelantándose a ellos— que en los años 50, especialmente, escriben con el único propósito de señalar culpables, Téllez plantea en estos dos relatos una duda razonable respecto a los responsables. Estos textos, tanto por el manejo de recursos literarios como por el planteamiento de aspectos básicos de la Violencia, permiten varias lecturas. "Sangre en los jazmines" es, al lado de "Cenizas para el viento", uno de los cuentos más conocidos gracias a su publicación en varias antologías. Presenta el asesinato de una madre campesina y su hijo por los guardias rurales. Aparece en este cuento un catálogo de torturas y procedimientos cuya descripción directa llenará cientos de páginas en las novelas de la Violencia. El protagonista de "Sangre en los jazmines" sabe que «antes de que con él acabaran como un perro, de un disparo o de un machetazo en la nuca, bien medido, para que los huesos se quebraran y la cabeza quedara bamboleándose y fuera fácil desprenderla y ensartarla luego en un palo para llevarla a la Alcaldía del pueblo como trofeo, antes de que eso ocurriera, Pedrillo sabía que ocurrirían otras cosas con él, pues ya estaban ocurriendo con los otros. Sabía que lo torturarían en la cárcel. Y también lo sabía mamá Rosa [...] Primero le cortarían los dedos de los pies, como a Saulo Gómez; y luego lo pondrían a caminar sobre las piedras del patio; y después quién sabe, lo cargarían de las manos para azotarlo desnudo, mientras con las puntas de las bayonetas esos salvajes se divertirían abriéndole surcos en la carne».

Otro aspecto relevante en este cuento tiene que ver con la reiteración de los personajes sobre la condición a que los reduce la Violencia, como un resultado inmediato de la misma: la bestialización de víctimas y victimarios.

En "Lección de domingo" se confunden infancia e infamia. El texto está impregnado de violencia y del temor producido por ésta, que unos, como la profesora, conocen, y que otros, como los niños, no alcanzan a comprender. Hay violencia en las explicaciones de la maestra: «Debemos confiar en Dios», decía, «para que esto acabe pronto [...] Pero no acababa. Tan mal iban las cosas de la revolución y de la paz, que al mayor de nosotros los colegiales, Juan Felipe Gutiérrez, le habían matado ya al padre». Hay violencia en esa «guerra entre revolucionarios y gobiernistas» y en el gesto mecánico del guardia al desenfundar el revólver frente a once niños atemorizados. Hay violencia en el encierro forzoso y en la amenaza sin concluir: «"Quietos", dijo [...] sin levantar el arma, sin apuntar hacia nosotros, la colocó sobre la mesa [...] "El que diga una palabra..."». Hay temor en la palidez de la maestra cuando entran los hombres, en el llanto de los estudiantes al escuchar los gritos y en las reflexiones del protagonista sobre la posibilidad de que mueran todos aunque no recuerda el número de balas que hay en el tambor del arma.

"Espuma y nada más" es un cuento sobre la Violencia vista por un testigo presencial, el barbero de un pueblo sin nombre, donde «Hace un calor de todos los demonios». Sus reflexiones durante el tiempo en que afeita al capitán, permiten conocer la situación de violencia, la persecución, las torturas, mutilaciones y asesinatos y la forma como el protagonista —haciéndose pasar por aliado del gobierno— ha ayudado a los revolucionarios. En este relato de Téllez es posible rastrear el origen del famoso "Un día de éstos", de García Márquez: el mismo ambiente de violencia latente, el calor insoportable, las referencias a las actividades de los militares en contra de los rebeldes y la entereza de carácter de los protagonistas: el barbero en Téllez y el dentista en García Márquez. "Espuma y nada más" es una pieza perfectamente estructurada, con un incuestionable y hábil manejo del suspenso y con un final contundente en la afirmación del militar sobre su conocimiento acerca de la dificultad que existe en matar. La caracterización del barbero es nítida: reflexivo, orgulloso de su profesión, convencido de su labor política como espía de los rebeldes y, en especial, consciente de la inutilidad de la violencia. Conoce el horror de la barbarie, y el dique moral que levanta para no matar al capitán no se construye sólo con la certeza de la huida sino con la convicción de que «Nadie merece que los demás hagan el sacrificio de convertirse en asesinos. ¿Qué se gana con ello? Pues nada. Vienen otros y otros y los primeros matan a los segundos y éstos a los terceros y siguen hasta que todo es un mar de sangre».

Estructura cerrada de los relatos de Téllez

Hay en la literatura de Téllez una tendencia estilística que se repite en varios de los cuentos de esta colección, de cerrar los relatos en forma sólida y concluyente. La imagen o frase final, cargada de fuerza expresiva, se descubre como soporte estructural a la vez que elemento cohesionador del texto: en "Cenizas para el viento" las amenazas contra la familia campesina se cumplen: la casa arde fácilmente

«con alegre chisporroteo de paja seca, de leña bien curada, de trastos viejos», durante dos o tres horas, sólo que la familia Martínez, Carmen y el niño, no se habían ido: «cometieron la estupidez de trancar las puertas y quedarse adentro, y, usted comprende, no había tiempo que perder», le responde el guardia al alcalde mientras «El aceite seguía goteando de la caneca al embudo y del embudo a la botella».

"Lección de domingo" se cierra con la imagen de once niños frente a la señorita Martha que «estaba como muerta, pero no estaba muerta, entre su cama, con la blusa desgarrada y los senos al aire y la falda tirada sobre el piso, y una de las piernas colgando, como un péndulo del borde del lecho. No debía estar muerta, a pesar de que tenía los ojos cerrados, porque yo veía cómo ondulaba y ondulaba ese pecho desnudo».

"Sangre en los jazmines" presenta una persecución que termina con dos disparos. El primero «hizo un impacto imperfecto y levantó un trozo de corteza de árbol. Pero el segundo penetró en la carne martirizada y sangrante de la espalda, ahuyentando para siempre el Dolor y la Vida. Mamá Rosa se desplomó sobre el piso con el fusil en las manos. Ahí quedaba con la cabeza sobre la tierra. Una cabeza como para un cuadro, con su mata de pelo negro, partida en dos».

En "Espuma y nada más", el barbero ha sostenido durante minutos interminables una lucha consigo mismo, desconociendo que ya el capitán sabe que pertenece a la oposición. Este último se detiene en el umbral y le dice: «"Me habían dicho que usted me mataría. Vine para comprobarlo. Pero matar no es fácil. Yo sé por qué se lo digo". Y siguió calle abajo». En "El regalo" la carrera febril del protagonista para visitar al padre en la cárcel termina abruptamente al atravesar la plaza: «"Ya voy a llegar. El guardia no me hará nada. Y me dejarán entrar... apri...". El niño Diomedes se desploma, se desgaja, como una fruta. Y la detonación del fusil repercute maravillosamente en el silencio de la plaza. El canasto ha rodado un poco y ha dejado sobre el polvo seis miserables bollos de maíz, un trozo de cerdo y un proyecto de hombre».

En "Preludio" la revolución anárquica del 9 de Abril concluye para el anónimo personaje frente a una vitrina con un cuerpo que tambalea «hacia un lado antes de desplomarse sobre la acera, con un ruido de chapoteo. En la nuca había caído el tajo certero, y a mí me pareció que al descargarlo, una cosa dura y sonora se rompía bajo mis manos, exactamente como ocurre al partir un delgado trozo de leña contra la rodilla.

«El lodo y el agua se tiñeron fugitivamente de sangre. La vitrina estaba, por fin, abierta. Pero una sensación de náusea me había quitado el hambre y con el hambre el deseo de saciarme, hasta el hartazgo».

Jorge Zalamea

Jorge Zalamea (1905-1969) es considerado como un intelectual altamente calificado, comprometido con la realidad que vive y a la vez poseedor de una visión y cultura universales. Combinó certeramente las actividades de periodista, poeta, ensayista y político. Dirigió desde finales de los años 40 el quincenario *Crítica* (1948-1951), órgano en el cual se publican traducciones de autores norteamericanos y europeos, comentarios sobre música clásica, artes plásticas, relatos, ensayos, etc. En 1951 esta revista tiene que cerrar por la censura, lo cual sucedió con la prensa de oposición y ciertas entidades culturales, bajo el gobierno de Laureano Gómez. En el número correspondiente a octubre de 1949, es publicado por primera vez el texto *La metamorfosis de Su Excelencia*, precedido del siguiente epígrafe: «Se escribió este relato en la ciudad de Bogotá, en los días finales del mes de octubre de 1949, bajo el terror de la época».



Jorge Zalamea Borda.
Fotografía de Guillermo Angulo, 1959.
Archivo Revista Diners.



La Metamorfosis de su Excelencia

Cuento Inédito de
JORGE ZALAMEA

"La metamorfosis de Su Excelencia", cuento de Jorge Zalamea en su primera publicación en el quincenario "Crítica", de octubre 1º de 1949. Biblioteca Nacional, Bogotá.

La expresa presentación del autor acerca del momento de la redacción del texto, implica una denuncia sobre los métodos represivos, la sistemática eliminación de los opositores, y el terror creado por las acciones de la policía "chulavita" en estos años del gobierno conservador de Ospina Pérez (1946-1950).

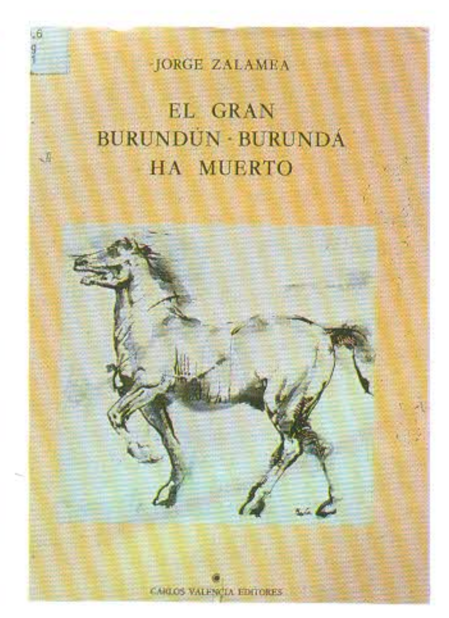
No obstante, esta obra de Zalamea no se limita al momento histórico de la Violencia en el año 49, sino que trasciende los límites geográficos y temporales para constituirse en una simbólica radiografía de los gobiernos dictatoriales y represivos que entronizan la violencia como única forma de conservar la supremacía. *La metamorfosis de Su Excelencia*, catalogado como «un magnífico relato sobre el poder», coincide con *El gran Burundún Burundá ha muerto* —y otros escritos del autor— en el nítido manejo de los temas, en un lenguaje depurado y espléndido y en la efectiva utilización de múltiples recursos literarios. Estos dos escritos de Zalamea, que giran alrededor de la violencia política de los años 48-51, durante los gobiernos conservadores de Ospina y Gómez, ofrecen dificultad para ser clasificados, ya que incluyen poesía, descripciones, reflexiones, sentencias, narración, e incluso calificativos en el texto sobre el texto mismo.

La metamorfosis de Su Excelencia es una metáfora sobre la corrupción del poder. A través del cambio en el gobernante que se inicia con la hipertrofia olfativa y finaliza con la bestialización del mismo, Zalamea denuncia al régimen que para mantenerse en el poder implanta una poderosa maquinaria de muerte. Si bien la obra está centrada en el protagonista y su drama al descubrir que el origen del hedor de muerte está en sí mismo, es a través de sus alucinaciones y evocaciones, y de sus pensamientos sobre la violencia y la responsabilidad

en la misma, que el autor presenta un mundo poblado de cadáveres y de incendios. A medida que todos los olores se concentran en el olor de la muerte, el primario hedor, similar a «un agrio tufillo de ropas sudadas» o de «sábanas de un febril», se convierte en un olor que unifica personas y objetos en «un soso olor de matadero». El autor recurre a diferentes comparaciones para expresar la calidad horrenda del hedor: «...sábanas mancilladas, flores en putrefacción, húmedas cenizas, vendas sanguinolentas... y el tufo extrañamente ferruginoso de la cadaverina». El olor de los cuerpos y de las cenizas húmedas *—leit motiv* del texto— recorre cada línea gracias a la maestría de Zalamea para crear imágenes de gran fuerza descriptiva y belleza plástica. Al espíritu alucinado del protagonista se le presentan «millares de muertos que se escapaban de sus fosas para ir a reencarnar en sus familias vivas y volver a morir, indefinidamente, en ellos». Las reflexiones del gobernante terminan en «la manía de traducir sus pensamientos en imágenes muy concretas [...] Cuando pensaba, por ejemplo, en aquella supervivencia terrena del muerto, solía ver con los ojos de la imaginación el más desolado paisaje:

generalmente la calva colina de un
/páramo
erizada a trechos con calcinados
/troncos de
frailejón [...]
quedaba todavía en pie un trozo de
/muro de
bahareque, cariado resto de una
/choza campesina [...]
el espanto vital envaraban
las carnes y retenían el
aliento de aquellas criaturas que no
eran ya otra cosa que simples pavesas
del incendio que carcomiera la frágil,
la mísera, la única propiedad que
conocieran en la tierra».

El proceso de animalización es presentado a través de la reiterativa alusión a los movimientos para detectar la fuente del olor y huir de la misma. El protagonista "husmea", alarga el cuello «como un ciervo herido», sus maniobras son furtivas, sus gestos «rápidos gestos de bestia en acecho», su agilidad es de «bestia forestal que se guía en las tinieblas por los hilos invisibles del olor» y la palpitación de las aletas de la nariz le prestan «la sutil inteligencia de una bestia». Cuando descubre que el origen del hedor está en sí mismo, se abraza



Segunda edición (facsimilar) de "El gran Burundún Burundá ha muerto", de Jorge Zalamea (Bogotá, Carlos Valencia, 1979, con portada de Juan Antonio Roda). Biblioteca Nacional, Bogotá.

para evitar «un aullido bestial», pero días más tarde en el pozo azul —lugar edénico y añorado de su infancia— , cuando descubre el pinar ardiendo y el agua convertida en sangre, no sólo «el aullido corre por las laderas de las montañas» sino que sus ayudantes encuentran «un nuevo ser en cuyos ojos rodaba la infinita tristeza de las bestias».

Este camino hacia la animalización, gracias a la aplicación de la violencia como forma de dominación , no es recorrido en la obra únicamente por el gobernante. El poder monstruoso que se aplica para crear el terror y llenar espacios con el hedor de la muerte y el tufo de las cenizas húmedas, tiene un efecto planetario: «El universo entero era como una gigantesca bestia desollada y desventrada, cuyas carnes azulencas y verdinegras comienzan a desleírse bajo los grumos de una sangre apestosa. Mezclado a este inenarrable hedor, descubría de nuevo Su Excelencia el tufo de un incendio lejano, el soso olor de las cenizas bajo la lluvia nocturna. El mundo entero hedía. Un mundo manido, muerto!».

Tres años después de la primera publicación de *La metamorfosis de Su Excelencia*, Jorge Zalamea, exiliado en Argentina, escribe otro formidable texto sobre el poder, la dictadura y la Violencia: *El gran Burundún Burundá ha muerto*.

«Es la obra representativa de esta sombría época de la historia del país», opina Luis Antonio Restrepo. Pero Zalamea no se limita al marco geográfico y temporal del país durante la primera gran ola de la Violencia, bajo el gobierno de Laureano Gómez; esta obra tiene un sello universal: por medio de la sátira descubre los nexos que existen entre el poder dictatorial y los instrumentos adecuados para perpetuarse: la violencia y el cercenamiento de las libertades.

En carta a Germán Arciniegas, Zalamea califica su obra como «una forma híbrida de relato, poema y panfleto» y confiesa que buscaba a través de la misma restablecer el contacto entre el escritor y el pueblo. Más que ser leída —cree Zalamea— «debe ser recitada ante las masas a las cuales se dirige», ya que «es como un eco de las quejas y el llanto de los pueblos colombianos». En la misma carta, Zalamea explica que pretendía darle al texto un carácter universal y duda de si alcanzó ese propósito. El tiempo ha despejado esta duda del autor. No es casual que, de acuerdo con Laura Restrepo, «cuando fue traducida al alemán y al italiano, los lectores de estas lenguas la interpretaron como caricatura crítica de Hitler y de Mussolini».

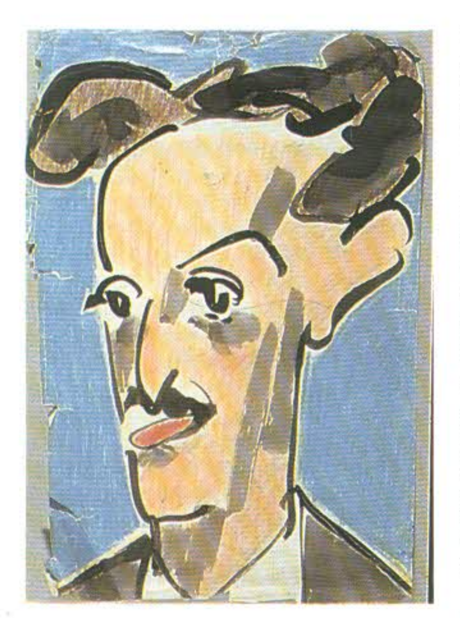
Otras novelas de la Violencia

El día del odio, de Osorio Lizarazo

El 9 de abril de 1948, el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán es asesinado en Bogotá. La jornada dramática que vivió el país ese día y los siguientes ha sido tema de muchas obras que directa o indirectamente presentan diferentes versiones sobre estos sucesos.

La violencia partidista se había iniciado años antes en algunas regiones del país. En Santander, por ejemplo, en enero de ese año, dos veredas, San Román y San José de la Montaña —una liberal, la otra conservadora— combatieron durante dos días. El informe del delegado presidencial Julio Salazar Ferro es dramático: «...inmensas caravanas de hombres y mujeres huyen de las regiones azotadas [...] Tras ellos quedó la tierra calcinada por los incendios [...] Todo quedó destruido. Ni en Arboledas, ni en Cucutilla, quedó nada de pertenencia de los liberales [...] Ya no queda un liberal en toda esa comarca».

No obstante estos antecedentes y varios similares, se considera la



José Antonio Osorio Lizarazo. Caricatura de "El Tiempo", Bogotá.

muerte de Gaitán, y la insurrección y represión que origina, el detonante de ese mecanismo de terror que asoló al país durante casi dos décadas.

El 9 de Abril, además de la represión brutal que las fuerzas del sistema aplican en Bogotá —con un número aún no establecido de muertos— , en las capitales y pueblos de provincia, las juntas cívicas gaitanistas se ven diezmadas. La Violencia se extiende por todo el país y los liberales responden organizando los grupos de oposición al régimen.

El día del odio (1952), de José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964) y *El monstruo* (1955), de Carlos H. Pareja (1899-1987), son dos novelas representativas en los años 50 sobre el fenómeno del 9 de Abril. La primera, publicada en Argentina, constituye, de acuerdo con Hernando Téllez, «la conquista literaria de Bogotá, para la novela. De una Bogotá latente y dantesca que ciñe y pone cerco a la otra ciudad, la vanidosa y confiada ciudad donde viven los poderosos y los soberbios». Hay en la obra pasajes de «enorme pujanza y ferocidad terrible» que alternan con otros melodramáticos, según Ernesto Volkening, pero el mayor defecto, de acuerdo con la crítica, está en lo que Téllez califica de alegato sociológico, «hecho por cuenta del autor y como a espaldas de los personajes». Si bien desde el punto de vista literario, dicho alegato suprime fuerza creativa al texto, constituye una fuente documental de importancia. Es precisamente en estas páginas donde el autor presenta una serie de denuncias, defiende el pensamiento gaitanista y desarrolla una historia veraz y documentada de diferentes barrios de Bogotá, entre otros aspectos.

La obra se abre y se cierra con escenas de violencia. La primera, corresponde a la infancia de Tránsito, la protagonista, víctima de la violencia familiar. La última, la muerte de la joven campesina el 9 de Abril. En el interregno, una vida signada por la fatalidad: como empleada del servicio en la capital sufre las humillaciones que la clase media cree debe ejercer con las jóvenes del campo, acusada injustamente es arrojada a la calle y obligada a ejercer la prostitución. Se inicia así una cadena de vejaciones, violencia y hambre que termina el día del asesinato de Gaitán.

La historia de Tránsito, personaje bien delineado desde el punto de vista literario, está complementada con las historias de aquellos con quienes tiene nexos: la familia a quien sirve, la policía que repetidas veces maltrata física y psicológicamente a la joven y le inicia un prontuario delictivo, las prostitutas que le brindan interesada ayuda, los jóvenes delincuentes y obreros con quienes tiene fugaces y degradantes relaciones y con los cuales recorre parte de los sitios marginados de la ciudad.

Esto último sirve al autor para describir costumbres de las clases pobres, zonas de tolerancia, barrios populares (Las Ferias, La Perseverancia, El Centro), etc. Presenta Osorio Lizarazo a las clases marginadas por medio de personajes-tipo como el ladrón, el tinterillo conectado con los bajos fondos, la dueña de casas de citas, las jóvenes prostitutas, el jefe de banda, y otros, algunos de los cuales hacen proselitismo a favor de Gaitán y el día de su muerte inician la protesta que termina en licor, saqueo y muerte. Este dibujo en claroscuro del ambiente capitalino posee fuerza descriptiva, veracidad histórica y conocimiento directo de personajes y ambientes, gracias a la labor previa de su autor como periodista y reportero de los bajos fondos de Bogotá.

Portada de "El día del odio", de José Antonio Osorio Lizarazo. Bogotá, Carlos Valencia, 1979. Biblioteca Nacional, Bogotá.

El día del odio podría dividirse en dos partes independientes: por un lado, la historia de Tránsito —esbozada arriba— y de los personajes citados, quienes después de vidas de miseria y tribulación terminan muertos el 9 de Abril, y el escrito socio-político. En estas dos partes el lenguaje difiere radicalmente. En la primera, el relato utiliza el lenguaje conversacional de los campesinos, obreros, delincuentes y prostitutas de la ciudad, así como términos restringidos a estos grupos; es el argot propio de las clases marginadas de la capital. En la segunda, es el autor quien presenta un ensayo acerca de temas como la sociedad y la niñez desamparada, la violencia e injusticia de las autoridades, los orígenes de la delincuencia, la explotación social, la historia de los levantamientos populares, la estructura social, las clases obreras y sus conductas socio-políticas, la corrupción electoral, las condiciones infrahumanas —de las clases bajas en general y de las alfarerías en particular—, la hipocresía de las clases altas, la corrupción administrativa y la defensa de las tesis de Gaitán —por medio de citas textuales de los discursos— . Osorio Lizarazo finaliza esta parte con la acusación al capitalismo y a la alta política como autores intelectuales de la muerte del dirigente liberal.

Coincide el autor con la mayor parte de los historiadores modernos, en resaltar el hecho de que el plan de embellecimiento desarrollado por el gobierno, y que buscaba presentar una imagen de país tranquilo y civilizado, no consigue ocultar el verdadero rostro de la capital. Se acometen obras de arquitectura y se determina «limpiar un poco de maleantes y de pobres la ciudad para que los extranjeros no descubriesen a primera vista la abrumadora realidad que la circundaba», escribe Osorio Lizarazo. Testi-

monio similar presentan tres décadas después los investigadores Arturo Alape y Gonzalo Sánchez: Bogotá fue limpiada de mendigos, de lustrabotas y de vendedores ambulantes. Pero el 9 de Abril a la una de la tarde, los tres disparos de Juan Roa Sierra hicieron imposible ocultar «la magnitud del conflicto social y político existente. Irrumpe entonces la cara oculta de Bogotá: sórdida y cruel, miserable y brutal. Este rostro que Osorio Lizarazo descubre en la novela está impregnado de la reiteración obsesiva y permanente del odio y desprecio de las clases bajas —a las que pertenecen sus personajes— hacia los ricos y poderosos. Estos sentimientos encuentran en el asesinato de Gaitán un motivo radical para manifestarse. La revuelta busca primero la venganza, luego se extiende caótica e incontenible sin finalidad ni método. Los incendios de edificios públicos, el saqueo de viviendas y negocios, la destrucción de sumarios y la violencia generalizada son entonces el resultado de años de frustraciones, ira e injusticia. Las escenas finales de la novela dibujan una monstruosa espiral de violencia : disparos y gritos, golpes entre los saqueadores, mentes obnubiladas por el licor, hilos de sangre en los rostros transfigurados por el rictus de la muerte, danza macabra iluminada por los incendios y húmeda de lluvia. La bestialización que a lo largo del relato es un proceso ascendente en los personajes y que pasa de la sumisión a las autoridades a la aceptación de una condición animal por la miseria, se convierte entonces en el único comportamiento vital: «La inteligencia había descendido en unos momentos una etapa de milenios», escribe Osorio Lizarazo, y esta deshumanización total es la más importante denuncia del autor contra una clase que, de espaldas a los desposeídos, olvida que todo lo que degrada a uno de sus miembros, degrada a la sociedad por igual.

Novelas de la Violencia

ACOSTA BORRERO, PEDRO. *El cadáver del Cid*. 1965.
AIRÓ, CLEMENTE. *La ciudad y el viento*. 1961. *El campo y el fuego*. 1972.
ALMOVA, DOMINGO. *Sangre*. 1953.
ANGEL, AUGUSTO. *La sombra del sayón*. 1964.
ARIAS RAMÍREZ, FERNANDO. *Sangre campesina*. 1965.
ÁLVAREZ GARDEAZABAL, GUSTAVO. *Cóndores no entierran todos los días*. 1972.
BAYER, TULIO. *Carretera al mar*. 1960.
BUITRAGO SALAZAR, EVELO. *Zarpazo*. s.f.
CABALLERO CALDERÓN, EDUARDO. *Caín*. 1969. *El Cristo de espaldas*. 1952. *Manuel Pacho*. 1964. *Siervo sin tierra*. 1954.
CAICEDO, DANIEL. *Viento seco*. 1953.
CARRERO LEAL, MARTÍN. *El indomable*. 1967.
CARTAGENA, DONARO. *Una semana de miedo*. 1967.
CASTAÑO, ALBERTO. *El monstruo*. 1957.
ECHEVERRI MEJÍA, ARTURO. *Marea de ratas*. 1960.
ESGUERRA FLÓREZ, CARLOS. *Los cuervos tienen hambre*. 1954. *Tierra verde*. 1957.
GARCÍA, J.J. *Diálogos en "La Reina del mar"*. 1965.
GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *El coronel no tiene quien le escriba*. 1963. *La mala hora*. 1962.
GÓMEZ CORREA, PEDRO. *El 9 de abril*. 1962.
GÓMEZ DÁVILA, IGNACIO. *Viernes 9*. 1953.
GÓMEZ VALDERRAMA, FRANCISCO. *Cadenas de violencia*. 1958.
HERRERA LEÓN, ERNESTO. *Cristianismo sin alma*. 1965. *Lo que el cielo no perdona*. 1954.
HILARIÓN SÁNCHEZ, ALFONSO. *Las balas de la ley*. 1953.
IBÁÑEZ, JAIME. *Cada voz lleva su angustia*. 1944. *Un hueco en el aire*. 1968.
JARAMILLO ARANGO, EUCLIDES. *Un campesino sin regreso*. 1959.
JEREZ, HIPÓLITO. *Monjas y bandoleros*. 1955.
MANRIQUE, RAMÓN. *Los días del terror*. 1955.
MARTÍNEZ-GUERRA, GUILLERMO. *El día octavo*. 1966.
MEJÍA GÓMEZ, GABRIEL. *La ratonera*. s.f.
MEJÍA VALLEJO, MANUEL. *El día señalado*. 1964.
MUÑOZ JIMÉNEZ, FERNÁN. *Horizontes cerrados*. 1954.
OJEDA, ARISTIDES. *El exilado*. 1954.
ORTIZ MÁRQUEZ, JULIO. *Tierra sin Dios*. 1954.
OSORIO LIZARAZO, JOSÉ ANTONIO. *El día del odio*. 1954.
PAREJA, CARLOS H. *El monstruo*. 1955.
PONCE DE LEÓN, FERNANDO. *Tierra asolada*. 1954.
POSADA, ENRIQUE. *Las bestias de agosto*. 1964.
ROMERO DE NOHRA, FLOR. *Mi capitán Fabián Sicachá*. 1974.
SÁNCHEZ, BENHUR. *El cadáver*. 1975.
SANÍN ECHEVERRI, JAIME. *Quién dijo miedo*. 1960.
SANTA, EDUARDO. *Sin tierra para morir*. 1954.
SOTO APARICIO, FERNANDO. *Después empezará la madrugada*. 1970.
VALENCIA TOVAR, ALVARO. *Uisheda*. 1969.
VASQUEZ SANTOS, JORGE. *Guerrilleros buenos días*. 1964.
VELÁSQUEZ, FEDERICO. *A la orilla de la sangre*. 1955.
VELÁSQUEZ VALENCIA, GALO. *Progrom*. 1954.
ZALAMEA, JORGE. *El Gran Burundún Burundá ha muerto*. 1959. *La metamorfosis de Su Excelencia*. 1949.
ZAPATA OLIVELLA, MANUEL. *Detrás del rostro*. 1963.

El monstruo, de Carlos H. Pareja

En 1955, Carlos H. Pareja (también conocido por el seudónimo de Simón Latino), quien había sido miembro de la Junta Central Revolucionaria el 9 de Abril, al lado de Jorge Zalamea y Carlos Restrepo, entre otros, publica en Buenos Aires, *El monstruo*. Esta novela plantea la tesis de la culpabilidad de Laureano Gómez en la tragedia del país: el asesinato de Gaitán, la muerte de Roa Sierra, la entrega de licores y armas a los manifestantes y la masacre posterior, fueron obra de un complot de la burguesía conservadora con el apoyo material de los guardaespaldas y amigos directos del dirigente conservador. La Violencia es, por tanto, obra de Gómez. Esta es la denuncia básica y todo el desarrollo de la novela está orientado a hacerla verosímil. César, abogado gaitanista, y Cristal, joven perteneciente a la clase alta del conservatismo —cuyos nexos sociales le permiten conocer los detalles de la historia—, protagonizan una historia de amor que sirve al autor para presentar su versión de los hechos del 9 de Abril y señalar culpables. Pareja acota que la obra no es historia pura ni autobiografía pero sí testimonio de alquien que, como él, vivió la tragedia y fue una de sus víctimas. Aparecen en *El monstruo* escenas de la Violencia en varias zonas del Tolima y la región de Sumapaz: «...innumerables y sangrientos asaltos de chulavitismo» que se intensifican con la presencia de la Policía Nacional, así como alusiones a matanzas en Icononzo y Líbano y ataques de la aviación en Yacopí. Los asesinatos, violaciones, despojo de bienes, exilio forzozo, son resultado de la aplicación de la consigna de «sangre y fue-

go» contra los campesinos liberales, atacados también por cuerpos paramilitares que el autor denomina «delincuentes uniformados». Además de las denuncias sobre la violencia en varias regiones, Pareja dedica buen número de páginas a presentar en forma de ensayo las tesis gaitanistas acerca de la «restauración moral», la misión del liberalismo, el anti-imperialismo, la anti-oligarquía y los pactos de ayuda a países extranjeros. Después de relatar la huida de la pareja y sus hijos de la capital para ingresar a las guerrillas liberales, así como la vida durante cinco años en la montaña, la novela se cierra con la traición del Ejército a los grupos de oposición en el sur del Tolima. Estos últimos, que se acogían a la amnistía decretada por Gustavo Rojas Pinilla, terminan masacrados en la plaza de Icononzo. Cristal, una vez mueren su esposo e hijos, convoca a los compañeros a desenterrar las armas porque el espíritu de "El monstruo" sigue mandando todavía».

Viento seco, de Daniel Caicedo

Viento seco, de Daniel Caicedo (1912), se publica en 1953 con un prólogo de Antonio García, quien resalta las cualidades del autor como escritor comprometido que presenta un testimonio duro e implacable, carente de refinamientos verbales y elaboración literaria.

Si bien para la crítica esta obra no posee mayores cualidades estéticas, gozó de cierta fama en los años 50. Constituye un escrito testimonial que aporta datos sobre dos sucesos sangrientos en el Valle del Cauca: el incendio y la masacre de Ceilán, caserío de Bugalagrande, y la matanza de la Casa Liberal en Cali, sucesos éstos que sólo se conocieron en el país gracias a la denuncia de Daniel Caicedo.

La primera de estas matanzas fue ejecutada por la policía "chulavita". En el caso de la Casa Liberal, lugar de asilo para los exiliados por la violencia en el Valle, es clara la responsabilidad de las autoridades: el 22 de octubre de 1949, un grupo de detectives bajo órdenes del gobernador asesina a los sobrevivientes de las matanzas en el Valle, que se habían refugiado en la sede liberal de la capital. Los heridos son apresados , torturados en forma inmisericorde y arrojados al río. La novela presenta además la culpable connivencia de la Iglesia y la policía municipal que sólo acude después de la masacre. Las escenas de violencia —múltiples a lo largo de la obra— se relatan en un lenguaje



Daniel Caicedo

directo y sin eufemismos y describen un ambiente de total sordidez y brutalidad. El realismo de Caicedo está matizado por un tono ético y cierta actitud moralizante, que sirven de apoyo a la tesis de la Violencia como instrumento del conservatismo para permanecer en el poder, pero que no alcanzan a neutralizar la impresión del lector ante tal catálogo de torturas y muertes.

La obra se divide en tres partes —cada una de siete u ocho capítulos cortos—: "La noche del fuego", "La noche del llanto" y "La noche de la venganza". En la primera se describe la matanza e incendio en Ceilán. Los padres y trabajadores del protagonista mueren calcinados después de ser torturados. La hija de seis años es violada y también muere. Hechos como éste se repiten en la zona rural y a los que son apresados una vez les aplican brutales torturas y terminan en las aguas del río Bugalagrande. En la segunda y tercera partes, Antonio Gallardo, el personaje principal, huye con su esposa a Cali; ella muere en el asalto a la Casa Liberal. Allí conoce a una joven maestra que asesina policías para vengar una violación múltiple y que luego se suicida. Gallardo sobrevive en forma milagrosa a salvajes torturas y se une a la guerrilla liberal en Ansermanuevo para cobrar venganza. Al final muere traicionado por un coterráneo, cuando intenta viajar a los Llanos.

Además de los dos sucesos centrales citados arriba, *Viento seco* denuncia varios casos de persecución, detenciones, tortura y muerte de campesinos liberales en nueve localidades del Valle. El autor presenta prácticas de los "chulavitas" como el entrenamiento de puntería sobre los prisioneros, la desfiguración de rostros y ruptura de huesos, la flagelación con cables eléctricos, las castraciones y violaciones, el cercenamiento de miembros, el corte de uñas y dientes y la hendidura de vientres en mujeres embarazadas. Masacres y torturas similares a las descritas en este texto se repiten en la mayoría de los escritos sobre la Violencia en los años 50.

En *Viento seco* y en muchos textos que siguen el modelo de Caicedo, los personajes e historias son únicamente instrumentos de sus autores para presentar testimonios sobre la violencia que asolaba el país, si bien en estas obras la responsabilidad está fraccionada entre los partidos tradicionales —con mayor número de acusaciones contra el conservador—, la Iglesia, la Policía Política, el Ejército y las fuerzas conformadas por "chulavitas" y "pájaros" , de acuerdo con la ideología de los escritores.

En 1962, Hernando Téllez —uno de los críticos más lúcidos en el ámbito literario— opinaba que «El escritor colombiano es generalmente hombre de partido, de facción o de fulanismo. Si es rojo y escribe la novela de la Violencia tiene que atribuirla a los azules, y si es azul, a los rojos». Quizás esta sea una de las razones por las cuales «la Violencia no tenga su novela en Colombia». Este juicio, aplicable en general a las obras de los años 50, debe ser modificado en las décadas siguientes, más porque los escritores han convertido la Violencia en tema específicamente literario en su manejo y desarrollo que porque se tenga ya "la novela" de la Violencia en Colombia, aspecto éste difícil de dilucidar.

Bibliografía

CURCIO ALTAMAR, ANTONIO. *Evolución de la novela en Colombia*, 2ª ed. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

GUZMÁN CAMPOS, GERMÁN; ORLANDO FALS BORDA Y EDUARDO UMAÑA LUNA. *La Violencia en Colombia*, 2 tomos, 9ª ed. Bogotá, Carlos Valencia, 1980.

HENDERSON, JAMES. *Cuando Colombia se desangró*. Bogotá, El Áncora, 1984.

LÓPEZ TAMES, ROMÁN. *La narrativa actual de Colombia y su contexto social*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1975.

TITTLER, JONATHAN (Comp). *Violencia y literatura en Colombia*. Madrid, Orígenes, 1989.

WILLIAMS, RAYMOND. *La novela colombiana contemporánea*. Bogotá, Plaza y Janés, 1976.

WILLIAMS, RAYMOND. *Novela y poder en Colombia, 1844-1987*. Bogotá, Tercer Mundo, 1991.

El grupo de Mito

Oscar Torres Duque

UN GRUPO, UNA ÉPOCA, UNA REVISTA

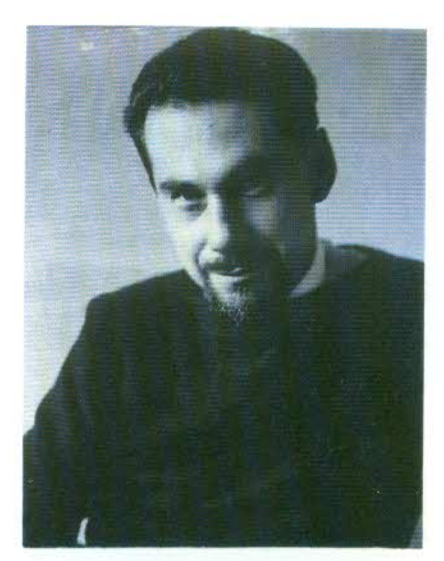
El lapso que cubre dos décadas cruciales en la historia de Colombia, entre los cuarenta y los sesenta, constituye el período, relativamente definido, que ve surgir y dominar a los escritores que conforman, de alguna manera, el grupo de Mito. Habría que pensar desde ahora hasta qué punto Mito es más una época, una época real de la historia literaria colombiana que ese supuesto y a veces acomodaticio "grupo" generacional de intelectuales y artistas, casi todos nacidos en los años veinte, que tuvieron cualquier tipo de relación con la revista que le dio nombre. La inquietud no es banal: Mito también fue —hoy nadie lo duda— una aventura hispanoamericana, y una aventura del pensamiento occidental (la revista *Eco* ha de recoger esta tradición) y, en general, y volviendo a Colombia, un punto de confluencia de varias generaciones.

Existe un núcleo de personalidades literarias, es cierto —y alrededor de Jorge Gaitán Durán—, cuya producción difícilmente podría ser separada de la atmósfera creada por la revista y que se forma con ella (muchos son jóvenes entre los veinte y los treinta años), pero también producen en esta época, no del todo independientes pero nunca sujetables o definidos por el grupo, escritores importantes que van a reflejar de cualquier modo el estado de ánimo y la situación misma del país en este lapso y que, en cierto sentido, por tanto, comparten las mismas aprehensiones del grupo mencionado (este sería el caso de Gabriel García Márquez, Eduardo Caballero Calderón, Jorge Zalamea, Manuel Mejía Vallejo, León de Greiff y hasta del propio Eduardo Carranza, cuya relación entrañable con Gaitán Durán parecería desmentirse en la distancia espiritual entre sus obras).

En general, se suele establecer el encuadramiento de Mito en la época de la Violencia. Curiosa constatación, pero reveladora también de la identidad misma del grupo. Acaso Mito, para ser lo que fue y lo que significó y sigue significando en nuestro medio, debía —era su imperativo categórico— enfrentarse a la prueba de fuego de su tiempo sórdido y desesperanzador. El comentario, a más de la perogrullada que implica, plantea un primer marco de reflexión sobre este grupo de escritores y recoge el cabo suelto de nuestra pregunta inicial: acaso *Mito* se defina, no tanto por sus señaladas características literarias como por una indisociable relación con la época que les tocó vivir a sus escritores (y aunque no me refiero exclusivamente a Colombia, pensémoslo por ahora en relación con ese período aciago llamado la Violencia). De esta manera, tenemos un grupo y una época en permanente influencia la una sobre el otro y viceversa.



Jorge Gaitán Durán.



Eduardo Cote Lamus.
Fotografía de Hernán Díaz,
Casa de Poesía Silva, Bogotá.

Literatura y Violencia

Simbólicamente, para muchos la fecha de "iniciación" de la Violencia está fijada en el 9 de abril de 1948, con el asesinato del candidato liberal y antioligárquico Jorge Eliécer Gaitán: el Bogotazo. Sin embargo, ello sucede dentro de un contexto en que las condiciones "violentas" ya han sido creadas. Habría que retroceder un poco, no siempre librándonos del simbolismo de las fechas y los cortes, al recrudecimiento del sentimiento popular partidista que se verificó durante la segunda presidencia de Alfonso López Pumarejo (1942-1945). Este personaje político, que alguna vez encarnó el cumplimiento de todos los ideales liberales, con audaces realizaciones (audaces en un medio dominado por criterios religiosos y de respeto a las jerarquías) en los campos de la economía, la educación o la política social, se había convertido en el blanco de múltiples oposiciones, incluso dentro del seno de su partido, que veía defraudada su "revolución en marcha" con la continencia y el intervencionismo de su segunda presidencia. Fue así como, arreciadas la oposición conservadora —el infatigable y violento Laureano Gómez—, la liberal de izquierda y el socialismo —el amenazante Jorge Eliécer Gaitán— y la de los estamentos militares y eclesiásticos, y después de un golpe militar fallido en 1944, López dimitió en 1945, dejando el gobierno a cargo de Alberto Lleras Camargo, quien, como representante del oficialismo, enfrentó —y provocó— las últimas reacciones populares contra el liberalismo tradicional, que fortalecieron el gaitanismo, el conservatismo y la militancia sindical, y dieron al traste con las aspiraciones de continuidad de la Re-

pública Liberal, que termina con la derrota electoral de 1946 frente a los conservadores, unificados en torno a la figura de Mariano Ospina Pérez. A partir de este momento, el conservatismo, la dictadura militar y el frentenacionalismo serán los telones de fondo —y las consecuencias— de la situación de violencia político-social —siempre afianzada en el fanatismo partidista que principiaba por los propios gobernantes— que sacudió al país durante muchos años.

Es demasiado simple suponer que Mito aparece como librepensamiento (liberal) en medio de la más ardua represión, de signo conservador, contra las tendencias culturales modernas en nuestro país. No es incurriendo en el error partidista que Mito elabora su plan revisionista; lo que busca es, dentro de una cierta tradición de autodefinición cultural —generalmente una tradición conservadora—, intentar esa autodefinición dentro de un contexto internacional y de historia universal. Un marcado nacionalismo había caracterizado el intento de autodefinición desde Miguel Antonio Caro hasta Laureano Gómez y Mito va a promover esa reflexión trayendo a nuestra realidad voces universales y modernas del pensamiento occidental. Es quizás por esa razón que muchos la tildaron de cosmopolita y extranjerizante, pero ello es desatinado en la medida en que Mito no mira a Colombia como patria sino como escenario de un diálogo cultural pretendidamente universal. Dentro de esa pretensión, Mito confronta la Violencia —intolerancia o desigualdad disfrazada— en el marco de la experiencia histórica occidental y desde allí realiza sus propuestas, en nada diferentes del ejercicio de una intelectualidad crítica, sin compromisos adquiridos con las fuerzas políticas en juego.

En mayo de 1955 aparece el primer número de la revista *Mito*, en la mitad del gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla, quien, satélite de la represión conservadora posterior a el Bogotazo, había decidido tomar por su cuenta, o por cuenta y responsabilidad del Ejército, el control de la situación de orden público del país, que se les había salido de las manos a los dirigentes civiles que lo antecedieron. Dos años después, y luego de varias manifestaciones escritas y publicadas temerariamente en la revista, *Mito* contribuye, tras su campaña de solidarización de intelectuales y artistas contra el régimen militar, a la caída



Jorge Gaitán Durán.

de Rojas. Posteriormente, y tras el interregno de reorganización política de los partidos tradicionales, en que una junta militar asume el mando, *Mito* seguirá vigilante con el nuevo fenómeno del frentenacionalismo, ese pacto, gestual más que real, entre los partidos liberal y conservador, según el cual la presidencia y la burocracia serían alternadas para los dos partidos, y con lo cual se pretendía poner fin al clima de violencia partidista que azotaba de manera particular las zonas rurales. Durante esos inicios del Frente Nacional, será ya la sola personalidad de Jorge Gaitán Durán, siempre reflejada en su revista, la que asumirá el inconformismo y la crítica; esa actitud lo llevará a las filas del MRL, Movimiento Revolucionario —inicialmente de Restauración— Liberal que funda Alfonso López Michelsen en 1960. Desde ese movimiento piensa Gaitán su «revolución invisible» —título de uno de sus más conocidos ensayos—, que es quizás el mejor calificativo que puede dársele a su revista y a su generación, muy por encima ya de la sola implicación política.

Jorge Gaitán Durán

Nacido en Pamplona en 1924, Gaitán Durán es el alma y el director del movimiento intelectual que sirve de catalizador a las obras de los escritores de esta generación. Es verdad que en otros campos de las ciencias sociales la renovación se viene gestando y encontramos nombres tan importantes como el de Gaitán en la historia, la antropología, la filosofía o las ideas políticas, pero lo importante es que Gaitán Durán es quien crea las condiciones —la revista y el diálogo público— para que todos esos campos tengan su punto de encuentro y su coherencia en el cumplimiento de una función social. Por ello Mito no es sólo un período de nuestra literatura, sino aquél en que ésta cobra su importancia social, muy lejos del pintoresquismo del letrado público que era nuestra tradición hasta ese momento, cuando no el poeta bohemio, el poeta coronado o el poeta como símbolo del sentimentalismo más recalcitrante.

Gaitán Durán es un escritor. Ese calificativo evidente abarca las otras designaciones de político, poeta, pensador, ensayista, etc. Ese, creemos, ha de ser el paradigma de los escritores que se quiera encasillar en este grupo de Mito: el ser escritores, antes que poetas, o políticos o pensadores. En general, ello se cumple para unos cuantos colaboradores de la revista, pero por razones cronológicas o de cercanías personales suelen incluirse unos nombres —particularmente en la poesía— que no repiten el modelo, y el modelo es Gaitán Durán. Llamarlo escritor equivale a calificarlo como intelectual. Gaitán Durán recupera en nuestro medio la figura del intelectual: la reivindica y la socializa. De alguna manera podemos decir que este período de la literatura colombiana se caracteriza por el intelecto, es decir, que desde el ejercicio de la palabra escrita se abarcan diversos campos del conocimiento humano, con tendencia a la unidad de dicho conocimiento. Gaitán busca esa unidad del conocimiento humano y un lenguaje que desmitifique, que se descargue de su propio lastre de retórica y que muestre crudamente el conflicto interior e histórico del hombre. Se trata, pues, de un lenguaje cuyo fin no es la perfección estética; la crítica sobre su obra suele referirse a unas realizaciones desiguales, pero la mejor manera de referirse a esos vacíos o debilidades es desde el significado total de ese nuevo lenguaje buscado por el fundador de la revista *Mito*.

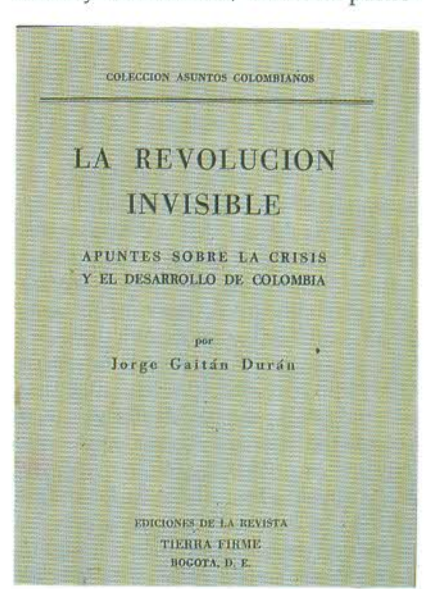
La obra del escritor pamplonés la constituyen seis libros de poesía —desde *Insistencia en la tristeza* (1946) hasta *Si mañana despierto* (1961)—, dos libros de ensayo —*La revolución invisible* (1959) y *El libertino y la revolución*, ensayo inicialmente incluido en *Textos escogidos*, del Marqués de Sade, en el que el texto aludido obraba a modo de introducción (1960)—, un *Diario* de su experiencia de viajero, por la China especialmente, género que bien puede ser una de las variantes más eficaces del ensayo hoy en día, el texto de una ópera titulada *Los ham-*

pones, con música de Luis Antonio Escobar (1961) y, por supuesto, todos los artículos y traducciones suyos publicados en la revista *Mito* (1955-1962). Difícil entender esta no muy profusa obra fuera del sentido de la producción del intelectual en la sociedad. Incluso el poeta está íntimamente relacionado con esa intención y ese conflicto que supone la función social de la inteligencia.

Algunos críticos han conceptuado que la obra de Gaitán puede considerarse como si se tratara de un solo *Diario*, o sea, a la manera de éste, como obra fragmentaria y de lucidez momentánea: ello puede aplicarse tanto a su poesía como a la cobertura dispersa de sus ensayos: literatura, cine, política, arte, historia. Pero esa fragmentariedad apunta, repetimos, a la unidad propia de la posesión de un lenguaje, que de por sí ya es denunciante y revelador de un tono moral. ¿Posesión o búsqueda? El concepto general de quienes han analizado su poesía es más el de que ésta es una búsqueda y que Gaitán Durán no es un poeta plenamente logrado. ¿O acaso esa indecisión, la de un lenguaje encontrado aquí o allá, pero nunca pleno, es también una poética, y ello vale para toda su obra? Ante los interrogantes, dejemos que sea el propio Gaitán quien ensaye una respuesta que, si bien referida a la poesía, vale también para definir su postura sobre el sentido de hacer literatura en Colombia: «Los poetas [...] cuyo eje es el medio siglo, se hallan, pues, frente al equívoco. Herederos y víctimas de las retóricas, ninguna de las cuales es hoy respuesta a *su* situación, en muy raras ocasiones intentan evadirse de una mortal alternativa: *aceptación ciega o desaparición*. Nadie puede otorgarles generosamente la libertad; ellos mismos deben ganarla, contra un lenguaje omnipotente. Su problema es la transformación del poema, tal como hoy lo entendemos; su fuerza, la conciencia de su condición ante la palabra».

Ese liberarse constantemente de las taras del pasado —que son taras del presente y tienen siempre una que otra justificación social— es lo que define el transicionismo o lenguaje en movimiento de Gaitán Durán. Dejando a un lado su poesía, que trataremos más adelante, hay que decir que esa liberación es lo que busca el pamplonés en su obra de intelectual. La anécdota de su renuncia a la Junta Nacional de Censura del Ministerio de Educación, dada la prohibición que en el gobierno de la Junta Militar se dio a la proyección de la película *Rojo y negro*, define, no su hostilidad sistemática a un oficialismo sino su necesaria independencia, siempre buscando canales de comunicación masiva para socializar un pensamiento y también para reseñar las desviaciones en que dichos canales van incurriendo, irremediablemente. Ese es Gaitán, un personaje apremiado por el compromiso del intelectual, que lo conduce, ya al pacto, ya a la ruptura.

La revolución invisible aborda la historia reciente de Colombia con esa misma impronta del intelectual comprometido: partiendo de 1930, con el inicio de la República Liberal, hasta su presente de la paridad política bipartidista del Frente Nacional, Gaitán sigue las huellas de una posible revolución burguesa en Colombia, que según él comienza a activarse desde el primer gobierno de López Pumarejo (1934-1938), pero que se hunde con el advenimiento de los gobiernos conservadores en 1946 que devuelven el país a una suerte de feudalismo, de gamonalismos rurales legitimados por el clero y su militancia retrogradante. En lo relativo al Frente Nacional, *La revolución invisible* plantea que aquél no escapa de la realidad de fracaso de los partidos políticos (y el Frente Nacional no es más que otro partido tradicional fortalecido tras el derrocamiento de la dictadura militar) y que no ofrece soluciones reales, sociales y económicas, sino una pantomímica alianza electoral y burocrática. La alternativa de un nuevo partido, de corte liberal burgués, pero realmente comprometido con el país, es lo que salva como posibilidad de rescatar esa revolución invisible que se viene gestando por negación, tras el fracaso de los partidos tradicionales e incluso del dogmatismo socialista.


COLECCION ASUNTOS COLOMBIANOS

LA REVOLUCION INVISIBLE

APUNTES SOBRE LA CRISIS Y EL DESARROLLO DE COLOMBIA

por Jorge Gaitán Durán

EDICIONES DE LA REVISTA TIERRA FIRME
BOGOTA, D. E.

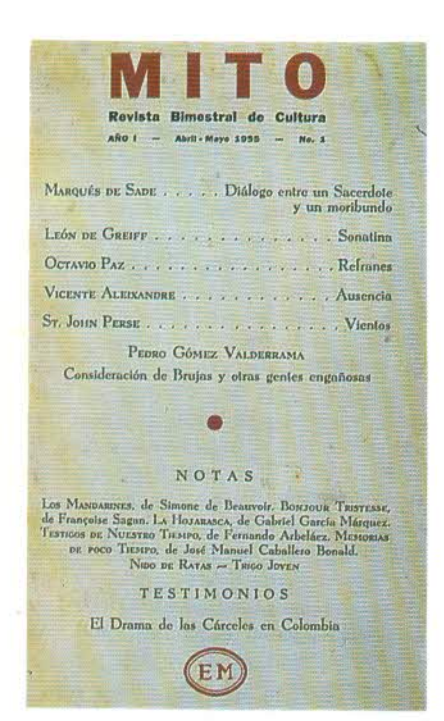
Portada de "La revolución invisible", de Jorge Gaitán Durán. Ediciones de la revista "Tierra Firme", 1959. Biblioteca Nacional, Bogotá.

En *Textos escogidos*, del Marqués de Sade, publicado por Ediciones Mito en 1960, Gaitán Durán incluye su ensayo "El libertino y la revolución", en el que confirma una vez más su sentido del papel del intelectual, ya casi sinónimo del artista: «El libertino es exactamente el hombre que supera con el espíritu la tristeza de la carne producida por el orgasmo», escribe allí; y más adelante: «Sade desnuda al hombre para ofender a la Sociedad, porque la Sociedad ofende al hombre. La inhumanidad del libertinaje es una respuesta desesperada a la inhumanidad del trabajo». Ese individualismo a ultranza, que lo hizo romper con el totalitarismo socialista, y la necesidad de una moral de ruptura, capaz de desequilibrar los sistemas represivos en busca de espacios sociales más humanitarios, son los factores que marcan su afinidad con el Marqués de Sade, cuyos textos tradujo y cuya obra divulgó, aun a riesgo de no ser comprendido por la paquidérmica cultura oficial colombiana.

Jorge Gaitán Durán murió en accidente de aviación en la isla de Guadalupe en junio de 1962, cuando regresaba a Colombia de Europa para continuar con la dirección de la revista *Mito*, que desapareció con su desaparición.

La revista

Cuarenta y dos números editados entre mayo de 1955 y junio de 1962 constituyen la historia de la revista *Mito*, fundada por Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel. Un volumen relativamente pequeño de textos y autores que, sin embargo, basta para determinar el perfil de una época cultural en Colombia y el clima moral que le sirvió de marco. Esa época y ese clima no excluyen la contradicción y, sobre todo, la multiplicidad de tendencias e ideologías que se dieron cita en las páginas de la revista. Al respecto, es sintomático que la revista publicara el texto de tres cartas, en tres momentos diferentes de su existencia, que encarnan la reacción, siempre virulenta o condenatoria, que *Mito*



MITO

Revista Bimestral de Cultura

Año I — Abril - Mayo 1955 — No. 1

Marqués de Sade . . . . . Diálogo entre un Sacerdote y un moribundo

León de Greiff . . . . Sonatina

Octavio Paz . . . . Refranes

Vicente Aleixandre . . . . Ausencia

St. John Perse . . . . Vientos

Pedro Gómez Valderrama

Consideración de Brujas y otras gentes engañosas

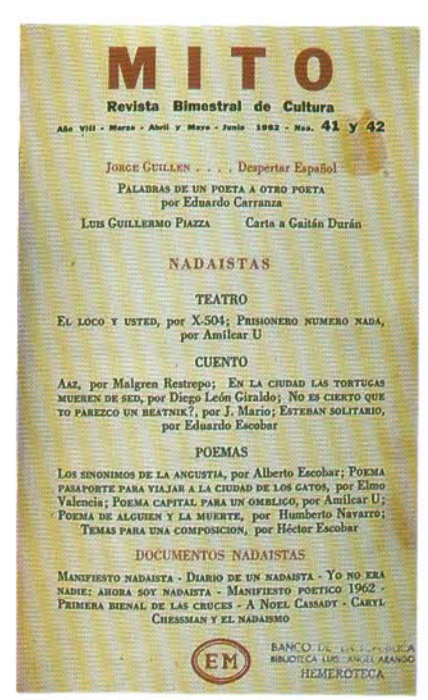
NOTAS

Los Mandarines, de Simone de Beauvoir. Bonjour Tristesse, de Françoise Sagan. La Hojarasca, de Gabriel García Márquez. Testigos de Nuestro Tiempo, de Fernando Arbeláez. Memorias de poco Tiempo, de José Manuel Caballero Bonald. Nido de Ratas — Trigo Joven

TESTIMONIOS

El Drama de las Cárceles en Colombia

EM



MITO

Revista Bimestral de Cultura

Año VIII - Marzo - Abril y Mayo - Junio 1962 - Nos. 41 y 42

Jorge Guillen . . . . Despertar Español

Palabras de un poeta a otro poeta por Eduardo Carranza

Luis Guillermo Piazza — Carta a Gaitán Durán

NADAISTAS

TEATRO

El loco y usted, por X-504; Prisionero numero nada, por Amílcar U

CUENTO

Aaz, por Malgren Restrepo; En la ciudad las tortugas mueren de sed, por Diego León Giraldo; No es cierto que yo parezco un beatnik?, por J. Mario; Esteban solitario, por Eduardo Escobar

POEMAS

Los sinonimos de la angustia, por Alberto Escobar; Poema pasaporte para viajar a la ciudad de los gatos, por Elmo Valencia; Poema capital para un ombligo, por Amílcar U; Poema de alguien y la muerte, por Humberto Navarro; Temas para una composicion, por Héctor Escobar

DOCUMENTOS NADAISTAS

Manifiesto nadaista - Diario de un nadaista - Yo no era nadie: ahora soy nadaista - Manifiesto poetico 1962 - Primera bienal de las cruces - A Noel Cassady - Caryl Chessman y el nadaismo

EM

Primero y último número de la revista "Mito", abril/mayo 1955 - mayo/junio 1962. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

suscitó, simultáneamente a su acción congregadora: la primera de ellas, una extensa carta escrita por el sociólogo marxista Darío Mesa, publicada en el número 4 de la revista, acusaba a *Mito* de reflejar el pensamiento y los intereses de la burguesía, una «clase moribunda», según sus palabras, que, por ello mismo, no podría encarnar la contemporaneidad que pretendía, puesto que no se comprometía con el hombre popular, el trabajador, el proletario. Mesa decía en su diatriba: «Si se leen atentamente los artículos aparecidos en los dos primeros números se verá que *Mito* no se ha comprometido, sino que ve los antagonismos contemporáneos desde una distancia que se parece mucho a la torre de marfil y con una óptica que no permite una visión muy clara de los hechos mide la vinculación de la realidad social con las ideas». La segunda carta contra *Mito*, publicada en el número del 21 de noviembre de 1960, los tachaba de cándidos escandalizadores de curas y sacristanes en sus propuestas erotistas, rayanas con el exhibicionismo y la provocación injustificada; su autor, el entonces joven Darío Ruiz Gómez, apuntaba al desfase de una revista que promovía una educación sexual y social que nada tenía que ver con los hábitos provincianos de nuestro país, y a que su propaganda no podía cambiar nada, como pretendía, pues no era más que el desnudamiento de las intimidades y aberraciones de su director, y que por la vía del escándalo sólo se llega a la evasión, no a la confrontación; además, Ruiz notaba en esa supuesta postura una consecuencia política —más política que social, aunque también de la misma índole apuntada por Mesa—: «*Mito* no ha desmistificado al país, su existencia implica tan sólo una ayuda al juego de las derechas. Es la derecha quien se ha beneficiado de ese naturalismo tonto. Por eso el erotismo tenía que ser la evasión: la truculencia sexual». La tercera carta que *Mito* publicó, como signo inequívoco de su voluntad abierta de diálogo y de polémica no maniquea, fue la del *ciudadano* Bernardo Carreño Varela, quien, menos imbuido de ideología y hablando desde fuera de la plataforma de la cultura, reprochaba espontáneamente a *Mito* el no tener la capacidad de llegar al común del pueblo colombiano, por tratarse de una revista con jerga ininteligible y problemas inaccesibles o indiferentes a las "necesidades culturales" del hombre colombiano. Carreño escribía: «"Nietecillos de Orfeo y de Homero y de Palas, fementidos restos de la estirpe icárea", ustedes han creado su propio mundo esotérico, misterioso, con gradaciones y ceremonias, con cultos extraños y extravagantes; no conocen el mundo en que viven; y son tan ingenuos que creen producir para el hombre común».

Sin pasar por alto las desigualdades de tono y de pensamiento de las tres cartas, podemos sintetizarlas en una sola reacción: los forjadores de *Mito* eran una élite de intelectuales, virtualmente alejada de la realidad nacional (o de la realidad) y, por ello mismo, incapaces de un compromiso real con la transformación del país. Lejos de considerar esa síntesis reaccionaria como un señalamiento de carencias o cortos alcances, ella corrobora la modernidad de la revista, esa entronización del arte y del pensamiento como totalidad, como punto neutro desde el cual se concibe y se experimenta la realidad. Esa alienación inevitable —y burguesa— que consiste en hacer de toda actividad una actividad crítica, un modo de no estar de acuerdo, de no pertenecer al mundo para, imparcialmente, buscar uno mejor. La misma distancia —no tanto aislamiento— de que hablaba Hernando Téllez en 1958, pero esta vez a la inversa, el mundo alejado del intelectual: «Una revista así, libre, inconforme, en la cual la literatura, el arte, la ciencia o la filosofía no aparecen como pobres damas vergonzantes a quienes se les da refugio provisional por benévola condescendencia, sino como la razón de que ella exista, merece larga vida. Y merecería el respeto de la comunidad si a la comunidad le interesaran estas cosas.



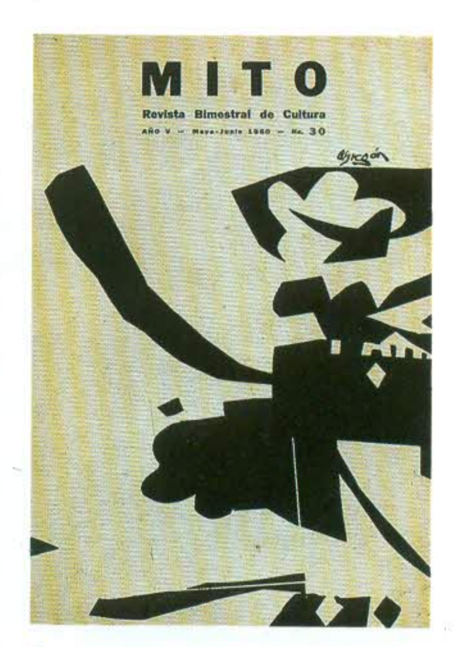
Portada de Eduardo Ramírez Villamizar para el Nº 20 de la revista "Mito", julio/agosto 1958.

Pero es obvio —y natural— que no le interesan».

Mito: significación estética y significación histórica

El primer número de la revista —abril/mayo de 1955— incluía textos del Marqués de Sade, León de Greiff, Octavio Paz, Vicente Aleixandre, Saint-John Perse, Pedro Gómez Valderrama, entre otros. Una nómina que advierte ya sobre la diversidad y alto rango de los colaboradores y las presencias de *Mito*. Traducción de escritores universales pero de ruptura (Sade es el primero y es el escritor-pensador bandera de la revista), poesía hispanoamericana y traducciones poéticas, y el aliento al ensayismo colombiano. Así mismo, este primer número incluía una nutrida sección de reseñas bibliográficas —siempre tan importantes para mantener un clima de vigilancia con criterio sobre la actividad literaria, nacional e internacional, del momento— y otra sección llamada "Testimonios", que para ese primer número presentaba el texto "El drama de las cárceles en Colombia", de Luis Alberto Villalobos. La permanencia de la sección "Testimonio" corrobora la voluntad de *Mito* de hacer cultura como totalidad, no sólo mostrando las producciones de calidad de autores reconocidos, o bien de jóvenes desconocidos, sino también reflexionando sobre el sentido de esa producción literaria en el mundo moderno, y en el colombiano en particular. Para ello se hacía necesario el desenmascaramiento de las realidades (costumbres, vicios, personajes típicos, instituciones y tradiciones aberradas) nacionales. *Mito* no hablaba al pueblo, es cierto, pero en cambio concita a toda la clase intelectual y política para que conozcan ese pueblo que es la verdadera realidad del país, no la realidad política, dominada por partidos y oligarquías que se reparten una representación falsa de la nación.

Estética e historia: los dos enfoques de *Mito*, pero no separados sino tendientes siempre a un tipo de respuesta unitaria ante unos problemas determinados. Ni la literatura ni la sociedad son ámbitos consumados o definidos; desde el primer número, la redacción de *Mito* llama la atención sobre un concepto que puntualiza su postura: la *problemática*, así, en bastardillas, para entender que tanto la estética como la historia enfrentan en esta época al hombre con múltiples callejones sin salida. En el primer editorial leemos: «Intentaremos presentar textos en donde el lenguaje haya sido llevado a su máxima densidad o a su máxima tensión más exactamente, en donde aparezca o una *problemática* estética o una *problemática* humana». Lenguaje denso, lenguaje tenso: lenguaje difícil. Lenguaje de una clase que ha asumido el conflicto humano no como una forma de acción sino como una forma de conciencia, punto de partida de cualquier acción, siempre desmitificadora, inconformista: «No es anticonformista el que reniega de todo, sino el que se niega a interrumpir su diálogo con el hombre». Esta doble presencia del lenguaje, que cobra todo su vigor histórico y social, también se aprecia desde las primeras líneas, justamente célebres, del editorial: «Las palabras están en situación. Sería vano exigirles una posición unívoca, ideal. Nos interesa apenas que sean honestas con el medio en donde vegetan penosamente, o se expanden, triunfales. Nos interesa que sean responsables».

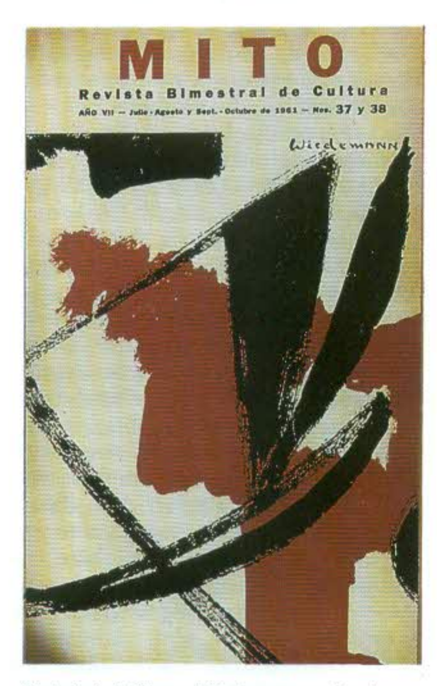


Portada de Alejandro Obregón para la edición Nº 30 de "Mito", mayo/junio de 1960.

El nombre de la revista

¿Y cómo entender esa conciencia histórica a la luz del nombre de la revista? Acaso porque entiende la historia —o, por lo menos, ese momento histórico— como un momento límite en el que las fuerzas regresivas, originarias, primitivas, empiezan a brotar por todas partes para detener el avance de la razón, que ya no conduce al hombre al lugar de su felicidad. Henri Bergson hablaba de la necesidad de la ficción y de lo imaginario —lo mítico— para contrarrestar la obra de la peligrosa inteligencia. Es quizás en ese sentido, oscuro, es cierto, a juzgar por la perplejidad que sus mismos fundadores manifiestan ante el propio nombre de la revista, que debe entenderse la palabra "mito", que recorre todos los números y las páginas y la presentación editorial misma de la revista.

En el caso concreto de ese año, 1955, la obra peligrosa de la inteligencia es la posguerra —y había sido la segunda guerra mundial— (la *razón* de Estado y el fascismo; la *razón* de una democracia universal; la *razón* del imperialismo; la *razón* del totalitarismo comunista) y, por otra parte, es la Violencia, que respondía a la *razón* política de los partidos, a la *razón* socioeconómica de los grandes propietarios de tierras, y a la *razón* militar del orden público, que identificaba la razón con la fuerza, y que en su afán por controlar una situación que comprobaba el fracaso de los partidos, había llevado al poder omnímodo al general Gustavo Rojas Pinilla, dictador de Colombia cuando *Mito* enfila sus baterías —¿hacia dónde?— por la dignidad del hombre. *Mito* es hija, pues, de esa contradicción, y al mismo tiempo su nombre es una contradicción: el mito contradice a la historia, pero la historia, que no se soporta, engendra el mito.



Portada de Guillermo Wiedemann para la entrega de "Mito" Nº 37-38, octubre de 1961.

Como fuerza primordial, el mito es la violencia, lo salvaje, la desnudez ritual; pero esa violencia existe para impugnar la importancia del hombre histórico, racional, para construir su propio destino de paz y armonía. Y desde el mito, desde la violencia original, se combate la violencia racional del hombre histórico. A ello aluden los redactores de la revista cuando mencionan la existencia de un lenguaje en tensión, a ese combate, que no es más que el conflicto entre la instancia del arte y de la creación y la instancia de los poderes institucionales, políticos, sociales, económicos o religiosos. Ganar autonomía para el arte y la creación es replantear la relación del hombre con el mundo, y ello es lo que se proponía *Mito*, lo que insinúa desde su nombre.

El desafío para el lector de hoy es hacer una lectura de esos 42 números como respuesta o reacción a la Violencia. Un antecedente valeroso de *Mito* había sido el quincenario *Crítica*, dirigido por Jorge Zalamea, nacido días después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán con el firme propósito de difundir las más recientes manifestaciones culturales del país y del mundo, pero al amparo de un no velado sectarismo de partido. Zalamea había montado allí su artillería contra los gobiernos conservadores, y ese hecho impidió que lo cultural fuera en su quincenario una actitud de conjunto frente a la realidad nacional. *Crítica* reaccionaba contra la *violencia*, pero únicamente contra la violencia de los asesinatos de liberales en el país o contra la represión de finales de la administración de Mariano Ospina Pérez y comienzos de la de Laureano Gómez. No contra la violencia como condición humana, sino contra la violencia política. Unos diez años antes de la aparición de *Crítica*, Tomás Vargas Osorio formulaba esta «contraposición ideológica» en términos que la Violencia parecería luego desmentir, pero que *Mito* valida plenamente: «¿Es justa la contraposición ideológica civilidad-violencia? ¿Y hasta qué punto nosotros los colombianos hemos preferido el primer término con desapego definitivo del otro? La vida política, la vida administrativa, bien pueden desarrollarse armónicamente dentro de los cauces de la civilidad, y hasta es conveniente que así sea; ¿pero la cultura debe y puede restringirse a este plano simple de hechos y de circunstancias? La civilidad es, ante todo, un estilo de moral política; pero es injusto —históricamente injusto— pretender que el espíritu y la cultura se estrechen dentro de un ámbito moral utilitario, dentro de un *ethos* de finalidades inmediatas». Pensamos, solamente, en que Sade es un escritor violento, socialmente violento, pero moralizante desde la perspectiva estética. Allí comienza la rebelión de *Mito*: rechazar la Violencia no es, solamente, señalar unos culpables y denigrarlos; es también mostrar de qué manera toda la sociedad tiene parte en esa culpabilidad, o mejor, en esa responsabilidad, creando la conciencia para un compromiso



Aurelio Arturo, Archibald McLeish y Eduardo Carranza con algunos representantes de la generación de "Mito": Gustavo Wilches, José Pubén, Fernando Arbeláez, Fernando Charry Lara y Eduardo Cote Lamus. Bogotá, ca. 1963.

Una generación de Mito

En esa labor de responsabilización, *Mito* procede abriendo sus puertas a todas las voces, a todas las ideologías, teorías o poéticas, a todas las generaciones. Entre los colombianos, por ejemplo, desde Baldomero Sanín Cano, León de Greiff o Eduardo Carranza, hasta los nadaístas, que apenas empiezan a organizar sus alharacas de adolescencia y primera juventud. La pregunta que queda en el aire es si existe realmente una generación de Mito, la de la revista. ¿Son sus colaboradores? ¿Su comité editorial? ¿Sus fundadores? Al respecto, su cofundador Hernando Valencia Goelkel nos ha dado una primera clave: «... hay en la historia, en la breve historia de *Mito*, un hecho que es desoladoramente banal en cuanto se refiere al ámbito editorial e intelectual: que las revistas, en general, y los periódicos, los hace una sola persona. *Mito* fue obra de Jorge Gaitán Durán. Con él colaboramos sus amigos, colaboramos como iguales, pero el motor de la revista, la inspiración de la revista, el fervor de la revista, era Gaitán. No en vano la revista murió simultáneamente con la muerte de Jorge. Eso es un hecho que, si bien es sabido, lo quiero recalcar personalmente una vez más, porque entre otras cosas es difícil hacerse ilusiones de equipos, de colaboraciones en las que no haya una voluntad, una determinación, una energía dirigentes». La opinión es más que autorizada y, sin embargo, es posible acaso determinar, no ya como amigos y colaboradores, sino por su presencia fundamental en la revista, un grupo de intelectuales que, más que epígonos o seguidores, fueron quienes compartieron los intereses intelectuales de Gaitán, tal vez no su obsesión de hacer y mantener una revista, pero sí su afán de un nuevo lenguaje para enfrentarse a un mundo desencantado, el lenguaje crítico. Porque en realidad lo que nace en Colombia con *Mito*, como tendencia, casi como mo-

vimiento, es la crítica, en su cabal acepción de conciencia de crisis, de transición y de revaluación de un pasado. En este sentido, podemos arriesgarnos a establecer una gradación, pero siempre pensando en los integrantes de una generación, la que posibilitó la existencia y calidad de la revista: al lado de Gaitán estarían, entonces, Valencia Goelkel, Rafael Gutiérrez Girardot, Pedro Gómez Valderrama y Eduardo Cote Lamus (ellos como creadores de un espacio para el diálogo); y como escritores que encuentran en ese espacio su medio ideal de comunicación, Gabriel García Márquez, Alvaro Mutis, Fernando Charry Lara, Alvaro Cepeda Samudio, Andrés Holguín, Eduardo Mendoza Varela y Jorge Eliécer Ruiz, quienes son los primeros testigos presenciales de ese nuevo espacio de libertad de palabra que, si bien era todo puertas abiertas, también exigía una manera responsable de entender esa libertad, es decir, la búsqueda de los caminos para unir nuestro medio, entonces provinciano, con la experiencia occidental, experiencia de madurez y también de decadencia.

Esa generación coincide con la formulación que Gaitán Durán hiciera del humanismo, no importa que en algunos de ellos el espíritu reformista se volcara —y se ocultara— en un saludable y crítico escepticismo: «Nuestro humanismo es quizás una paradoja: sentimos en carne viva la fascinación del pensamiento y el arte de este tiempo que gritan con desesperanza la indigencia del hombre frente a una historia implacable y a la vez creemos firmemente que podemos reformar el mundo». Ese «humanismo paradójico» los situaba siempre en el límite de la incomprensión a que se referían las cartas que los atacaron y que publicaron: su actitud ante el mundo contemporáneo y el medio colombiano era ambigua, indecisa; burguesa, diría Darío Mesa; puritana, Darío Ruiz; hermética, Bernardo Carreño; liberal histriónica, Jorge Child. No es gratuito, entonces, encontrar en algunos de sus números el excelente ensayo "El intelectual solitario", de Lorenz Baritz: desde dentro, ellos asumían esa tragedia, esa evidente condición contradictoria y esa soledad. Con ello, también estaban definiendo el tipo del intelectual en Colombia, independiente, crítico y de sólida formación cuyo modelo igualmente solitario era Baldomero Sanín Cano, el "viejo" tan apreciado por ellos. De ese modelo raro se pasaba ahora a la generación intelectual. Si Mito fue una generación, lo fue de intelectuales —«humanistas paradójicos»— antes que de cualquier otra cosa.

Proyección social de la revista

El intelectual es quien concibe el conocimiento humano como una totalidad y, ante la imposibilidad de ser un especialista en todos los campos del saber, hace cruces desde el suyo con otros en busca de esa visión de conjunto. En el caso de *Mito*, el campo básico fue la tríada formada por la literatura, la filosofía y la historia. Desde ese campo, relativamente dominado por los miembros del *staff* de *Mito* (Gaitán, Valencia, Gutiérrez, Gómez Valderrama y Cote), la revista entabló diálogo con la ciencia política, la sociología, la crítica de arte y de cine, la psicología, el derecho, la religión y hasta con la ciencia atómica y genética. Esas múltiples relaciones son las que dan vigencia, casi diríamos utilidad, a esa tríada, tantas veces tildada de inútil y de lastre para el mundo moderno. Pero lo que más identifica el espíritu intelectual de *Mito* es el caráter testimonial que da a todo aquello que publica. Ser testigos de su tiempo es lo que se proponen con el saber, y eso es darle una dimensión social al conocimiento. Frente a la realidad nacional, esa postura la comprueba el haber mantenido como sección la llamada "Testimonios" (también, en ocasiones, "Documentos"), desde donde *Mito* hizo importantes revelaciones y denuncias de lo que era nuestra realidad, mostrada a través de casos-límite, pero capaces de poner en evidencia las más generalizadas aberraciones sociales. "El drama de las cárceles en Colombia", "Un juez rural en Guataquí", "Historia clínica de un homosexual", "Historia de una muchacha colombiana" o "Historia de un matrimonio campesino" son algunos títulos de esos testimonios que mostraban la otra cara —acaso la verdadera— de la Violencia en Colombia. Esta sección no es un simple apéndice socorrido de publicación periódica: el tema —el caso— escogido era tan extremo como verdadero; incluso en esos textos, en su mayoría escritos sin pretensión literaria, la premisa de *Mito* de publicar artículos en los cuales el lenguaje llegue a su «máxima tensión», nacida de una «problemática humana», se cumple. La revista se hacía eco de una tensión nacional, amplificaba esa tensión y la devolvía gigantesca, literaturizada, al país para que éste encontrara su propio rostro deforme. Y a definir ese rostro ayudan también Sade, o Georges Bataille, algo del irracionalismo de Antonin Artaud y de la filosofía existencialista del desencanto que postula un compromiso (Jean-Paul Sartre). Se entiende, entonces, por qué Sade, el erotismo o la burguesía cumplen aquí una función social, por qué nada tenían que ver con ese afán de escándalo que tantas veces se le endilgó a *Mito*.

La línea testimonial no es, pues, sólo una sección, sino que compromete la totalidad de lo publicado. Igualmente son testimonios los artículos polémicos sobre la situación internacional, en la que una violencia —menos periodizada, pero no por eso menos evidente— conocida como "guerra fría", dominaba y exigía la atención del mundo. El asesinato del político húngaro Imre Nagy por las tropas de ocupación soviéticas suscita la reacción de la revista; pero, como siempre, una reacción abierta y convocadora: se realiza una encuesta entre intelectuales y políticos de diversas corrientes y partidos al respecto; el resultado es diverso, pero la voz de alerta estaba dada, había que pronunciarse, era la urgencia de que el intelectual saliera de su entorno o su biblioteca y hablara al mundo, y para ello —demostró *Mito*— sólo hacía falta crear el espacio libre para esa comunicación, el espacio auténticamente libre, garantizadamente independiente.

La revolución cubana también enciende los ánimos de los redactores de *Mito*, que dedican el número especial julio-agosto-septiembre-octubre de 1961, en lo más crucial de las decisiones políticas de la isla liberada de los dictadores a sueldo, a esa experiencia que para varios de ellos era decisiva en el contexto latinoamericano; incluso como episodio feliz de desafío a la "guerra fría" y al «monstruo de zapatos de siete leguas», como llamara José Martí a Estados Unidos.

Indicios también de ese compromiso social (repetimos, no anecdótico sino sistemático y unitario) son los textos de entrevista a Camilo Torres o sobre las guerrillas de los Llanos, la "Confesión de un emigrado húngaro", de Ferenc Vajta, las repetidas acusaciones al franquismo (publicando, incluso, textos de las «víctimas de Franco»), o, sin ir más lejos en una lista que podría ser muy larga, la "Declaración de los intelectuales", enca-



Homenaje a Jorge Luis Borges, Bogotá, 1965: Ramón de Zubiría, rector de la Universidad de los Andes; Andrés Holguín, Fernando Charry Lara, Abelardo Forero Benavides, Danilo Cruz Vélez y Fernando Arbeláez. Archivo Documental, Casa de Poesía Silva, Bogotá.

bezada por el anciano y ya estandarte Baldomero Sanín Cano, contra el gobierno de Rojas Pinilla (un caso verdaderamente excepcional de *acción* del intelectual —representado en *Mito*— en el mundo moderno, tan lleno de intelectuales al margen).

Los testimonios de *Mito* mostraban, indefectiblemente, el otro bando, la fuerza oculta, el trabajador silencioso y humilde, la mujer independiente, la intimidad más escondida, la pasión en su origen, el fanatismo más desamparado. No para ponerse de parte de los débiles o encarnar una lucha de tono izquierdista, sino para completar la imagen de un país que en todo era oficial para sus dirigentes y potentados —incluso los del Frente Nacional—: ellos habían resuelto que la Violencia era también un problema oficial e institucional, y por ello pactan desde arriba la paz. ¿Con quién? En un artículo sobre *Mito*, Juan Gustavo Cobo escribe: «*Mito* desenmascaró indirectamente a los figurones intelectuales de la política, al historiador de legajos canónicos y jurídicos, al ensayista florido, a los poetas para veladas escolares, a los sociólogos predicadores de encíclicas, a los críticos lacrimosos, en suma, a la poderosa infraestructura cultural que satisfacía las necesidades ornamentales del retroprogresismo». Insistamos, ese desenmascaramiento no se produce por la vía del ataque frontal, de la oposición (que invalidaría el impulso), sino por la vía del diálogo abierto y de la abierta develación de temas tabúes.

Un modelo de testimonio más velado, de dimensión estética pero no menos pugnaz, lo constituye el "Diario del Alto San Juan y del Atrato", de Eduardo Cote Lamus, poetización en prosa de una miseria y un abandono que también se dicen Colombia; pero ellos, también, la miseria y el abandono del Chocó, eran *otra* Colombia, esa que Cote podría simbolizar con su descripción del perro de Nóvita: «Lo último que vi en Nóvita fue un perro. Un negrito le lanzó una piedra y aquél permaneció echado. Le lanzó otra y otra hasta que intentó ladrar, pero no le salió del hocico sino lengua, una lengua larga y viscosa que se llenó de moscas en el acto. Después, haciendo enormes esfuerzos logró ponerse de pies y se echó a andar, todavía con la lengua afuera y llena de moscas. Cada paso que daba era como el último. Sarnoso, flaco hasta el extremo, con las orejas caídas y el rabo pelado, el pobre perro de Nóvita era como un símbolo de la miseria, del drama de sus gentes, de sus casas leprosas, del clima aquel, de la manigua cercana».

Géneros, nombres, colaboradores y *staff*

Mito es también la propiciación para el surgimiento de jóvenes escritores que están buscando un nuevo lenguaje y el espacio para desplegarlo. Y no solamente escritores colombianos, lo cual confirma su proyección hispanoamericana y, a través de España y América, su proyección mundial: los jóvenes Carlos Fuentes, Juan Goytisolo o José Manuel Caballero Bonald, o los menos jóvenes Octavio Paz, Juan Liscano, Julio Cortázar y Camilo José Cela, son algunos de los colaboradores —algunos recurrentes, como Paz— de lujo de la revista. Más allá de la vanidad del "muestrario" de firmas, esos nombres evocan de inmediato el ambiente de renovación que comienza a vivir Hispanoamérica y del cual *Mito* se hace vocero, no "en" sino "desde" Colombia. Con respecto a los jóvenes colombianos que se fundamentan y se consolidan a través de *Mito*, hay que notar que ellos surgen en distintos campos del quehacer intelectual y literario. Es por eso que es imprecisable una generación de Mito en uno solo de ellos, aunque se haya insistido en que esa generación es coherente y definida en el género poético. Hoy por hoy, una antología de la revista *Mito* puede establecer una línea marcada en el género ensayístico, más que en el de la poesía. Otras son, sin embargo, las razones cronológicas que, a veces arbitrariamente, unen diferentes voces por la sola circunstancia de una actividad literaria coetánea sin reparar en las indudables unidad y tendencia de la revista.

Aparte de los fundadores-editores de *Mito* que hemos mencionado, invariablemente jóvenes (Pedro Gómez Valderrama, el mayor de ellos, tiene 32 años cuando aparece el primer número), la revista publica —lo cual quiere decir que da el espaldarazo— a poetas como Rogelio Echavarría, Héctor Rojas Herazo, Alvaro Mutis, o a los nadaístas Gonzalo Arango y Jotamario Arbeláez (quien para el último número de *Mito* cuenta 22 años); a sociólogos como Darío Mesa, Jorge Child, Orlando Fals Borda; a ensayistas de altura como Hernando Téllez, Daniel Arango o Nicolás Gómez Dávila; a pensadores políticos como Alfonso López Michelsen, Belisario Betancur o Alfonso Patiño Roselli; a filósofos como Rafael Carrillo; historiadores como Indalecio Liévano Aguirre; psicólogos como Mauro Torres; críticos de arte como Marta Traba; críticos de cine como Hernando Salcedo Silva o Francisco Norden; críticos literarios como Jorge Eliécer Ruiz o Andrés Holguín. La narrativa nacional tiene menos representación en la revista: baste mencionar la publicación del texto completo de *El coronel*

no tiene quien le escriba, de García Márquez, para ponderar el acierto audaz de casi llenar la revista con la novela de ese escritor de treinta años.

Esa congregación de jóvenes talentos literarios permite ahora trazar el mapa de un movimiento: un movimiento intelectual. Un movimiento que los directores de *Mito* se anticiparon en ubicar (y en darle dirección), al ponerlo en diálogo con las corrientes vivas del pensamiento mundial y sus representantes, a quienes difundieron y tradujeron generosamente: Sartre, Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Jean Reverzy, Henri Lefebvre, Artaud, Georg Lukács, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges (a quien se le dedicó un número en 1962), Ernst Cassirer, Aron Gurwitsch y Guillermo de Torre. Escritores que han venido a ser conformadores o genitores de nuevas tendencias del pensamiento moderno y que entonces eran voces vivas y actuantes, todas críticas, en el contexto del asolado mundo de la posguerra, necesitado de alternativas históricas. Dentro de ese contexto, el erotismo, como teoría psicológica y social, era una de las variantes que más atraían a *Mito*, en especial a Gaitán Durán; en él, no era la obsesión personal lo que había que observar (o criticar, como lo hizo Darío Ruiz), sino su actualidad y su significación histórica.

Pero sigamos con el inventario de *Mito* (las grandes revistas siempre dejan un inventario destacado de autores y artículos): que nunca ocultaron su interés primordial por la poesía, lo demuestra el hecho de haber publicado, aparte de los poetas nacionales, poemas de los también muy contemporáneos Luis Cernuda, Octavio Paz, Alejandra Pizarnik, Gottfried Benn, Ezra Pound, José Angel Valente, Bertolt Brecht, Luis Cardoza y Aragón, Tomás Segovia, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Carlos Drummond de Andrade o Juan Liscano. Gaitán consideraba que la poesía era la base o el centro de toda búsqueda del nuevo lenguaje que requería la época, y ello lo atestigua también su propia actitud como poeta.

Entre los narradores publicados habría que mencionar a Henry Miller, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Lawrence Durrell, Julio Cortázar o Carlos Fuentes; entre los ensayistas, a André Malraux, Guillermo Sucre, Mariano Picón Salas, Georges Bataille o Charles Wright Mills.

Nombres que, o bien evocan una actualidad latinoamericana efervescente a nivel intelectual y que ponía sus ojos en Bogotá por primera vez, o bien, en el plano mundial, nos recuerdan uno de los principales medios de que se valió *Mito* para establecer contacto con la modernidad: nos referimos a la importante labor de traducción que realizó la revista a lo largo de su existencia. Casi todos los miembros editoriales de la revista eran traductores, y eventualmente tuvieron traductores cercanos que hicieron trabajos especiales para *Mito*. La traducción abarcó todos los géneros y varios idiomas (inglés, francés, alemán e italiano). Desde Gaitán y Valencia Goelkel, pasando por Jorge Eliécer Ruiz, hasta Jorge Zalamea, Antonio Montaña, José Coronel Urtecho o Agustín Zubiaurre, *Mito* organizó un preparado equipo de traducción que laboró sin descanso hasta el último número de la revista. Tradujeron poemas de William Blake, de Arthur Rimbaud, Saint-John Perse o Ezra Pound; textos de Samuel Beckett, el Marqués de Sade, André Malraux, Jacques Harel o Georg Lukács. Textos, por supuesto, hiperseleccionados, todos de particular significación, textos de ruptura, textos críticos. La traducción significó, en el medio cultural colombiano, descubrir, revelar y conocer mejor autores y obras que, ya por censura social o por negligencia intelectual, eran parcial o totalmente desconocidos y cuya lectura abrió en nuestro país una gama nueva de posibilidades de creación y pensamiento. En este sentido, la traducción y sus "descubrimientos" son fundamentales en la aparición de una nueva literatura en Colombia, en todos los géneros. La reflexión suscitada por los nuevos autores leídos —algunos traducidos por primera vez— y en especial la reflexión sobre la modernidad, va a presidir desde entonces todos los campos del quehacer literario colombiano y va a crear la necesidad de hacer una literatura más comprometida con el mundo contemporáneo, más preocupada por el destino del hombre y, desde luego, menos parroquial y provinciana.

Reflejo de esa posición ante el mundo, fueron las encuestas que realizó la revista entre los intelectuales colombianos y sobre temas polémicos de actualidad internacional, al lado de los sondeos sobre la angustiosa realidad nacional y el papel del escritor en la sociedad. Por supuesto que las respuestas fueron bien diversas; lo que cabe constatar es que los colaboradores y escritores cercanos a *Mito* son acogidos por ésta sin ningún compromiso, porque la revista valoró siempre la responsabilidad estética por encima de las posturas ideológicas. Así, no es extraño que un escritor como Alvaro Mutis, para quien la función social de la literatura es nula, fuera uno de esos escritores cercanos a la revista. De Mutis se publicó en ella la *Reseña de los hospitales de ultramar*, una de esas logradas apologías de la desesperanza y el fracaso humanos, al lado de obras igualmente memorables, pero de proyección social diferente, como *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Már-

MITO

Publicación de la revista *Mito*
1955 1962

Aurelio Arturo	1906	1974
Fernando Charry Lara	1920	
Héctor Rojas Herazo	1921	
Alvaro Mutis	1923	
Jorge Gaitán Durán	1924	1962
Fernando Arbeláez	1924	
Rogelio Echavarría	1926	
Eduardo Cote Lamus	1928	1964
Andrés Holguín	1918	1989
Eduardo Mendoza Varela	1919	1986
Pedro Gómez Valderrama	1923	1992
Hernando Valencia Goelkel	1928	
Rafael Gutiérrez Girardot	1928	
Jorge Eliécer Ruiz	1931	

quez, las historias de brujas de Pedro Gómez Valderrama o las traducciones de Saint-John Perse por Jorge Zalamea.

Otro campo con el que *Mito* pretendió copar la totalidad de la cultura, entendida como conocimiento humanístico, fue la crítica de cine. En alguna oportunidad, Gaitán Durán escribió que era en el cine donde la juventud de entonces, ávida de transformación y participación, se encontraba con una imagen más cabal e inquietante del hombre actual. Los propios Gaitán Durán y Valencia Goelkel fueron destacados comentaristas de cine, al lado de los habituales Hernando Salcedo Silva, Francisco Norden, Ethel Wernher y Guillermo Angulo. Otro tanto podría decirse de la consideración prestada al teatro, especialmente con traducciones y algunos artículos de Enrique Buenaventura, también colaborador permanente de *Mito*.

La conformación paulatina del *staff* de *Mito*, que permite ubicarla temporalmente para convertirla en un período de nuestra historia literaria, pasa por siete fases, al pie de la letra de sus créditos: 1. Dos directores: Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel (pusilánime, Valencia puede darle toda la responsabilidad a Gaitán, pero es claro que el pamplonés halló en él un hermano espiritual, apto para su aventura: de gran formación libresca y pensador por excelencia); 2. Gaitán como fundador y un comité de dirección integrado por Valencia, Pedro Gómez Valderrama y Eduardo Cote Lamus; 3. Nuevamente Valencia como director (Gaitán estaba fuera del país) y el comité de dirección queda reducido a dos integrantes; 4. Eduardo Mendoza Varela reemplaza a Valencia en el comité; 5. En 1959 se retira Pedro Gómez Valderrama (por nombramiento en cargo público); 6. Fernando Charry Lara ingresa al comité de dirección; 7. Se incorporan al comité Jorge Eliécer Ruiz y Andrés Holguín.


Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus, 1954.

Es claro que dicho *staff* es simbólico e informativo. Sin embargo, ya hemos anticipado un orden de participación comprometida en el que, por ejemplo, figura entre los nombres más destacados el de Rafael Gutiérrez Girardot, quien, más por la razón aleatoria de su residencia fuera del país (Alemania) que por razones editoriales, no apareció en la bandera de la revista; así también escritores de la importancia de García Márquez o Alvaro Mutis.

También pueden considerarse, en cierto sentido, como miembros del *staff* de *Mito*, los autores publicados en las dos series bibliográficas de Ediciones Mito: la primera la constituyen 5 títulos: *Literatura y sociedad* (1956), de Hernando Téllez; *Pesadumbre de la belleza y otros cuentos y apólogos* (1957), de Baldomero Sanín Cano; *El museo vacío* (1958), de Marta Traba; *Muestras del diablo* (1959), de Pedro Gómez Valderrama; y *Sade. Textos escogidos y precedidos por un ensayo. El libertino y la revolución* (1960), selección, traducción y ensayo de Jorge Gaitán Durán. Una segunda serie bibliográfica, frustrada (cuya dirección se había encargado a Andrés Holguín y Germán Vargas), sólo alcanzó a publicar un título: *La tortuga como símbolo del filósofo* (1961), de Andrés Holguín. Además de dichas colecciones, Ediciones Mito publicó varios títulos de poesía (*La vida cotidiana*, de Cote, *Si mañana despierto*, de Gaitán, *Reseña de los hospitales de ultramar*, de Alvaro Mutis, entre otros) y la novela *La casa grande*, de Alvaro Cepeda Samudio.

Los poetas de Mito
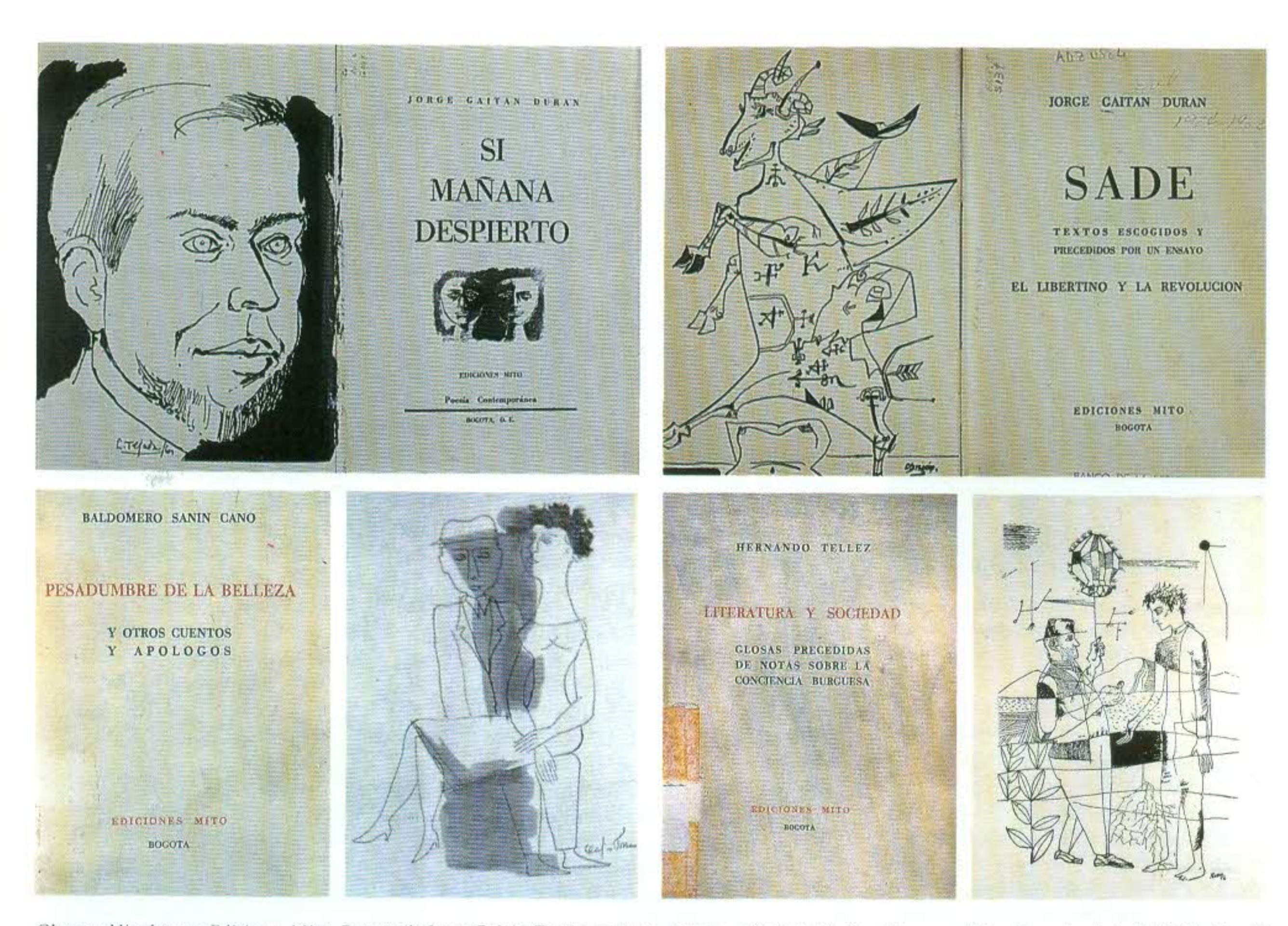
Si partimos de la consideración de que el nombre de este período literario proviene de una revista y que esa revista posee un espíritu, cabría decir que en sentido estricto los poetas de Mito son Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus, creadores y sustentadores de ese espíritu. Ellos son, sin duda, "los poetas" de Mito. Una consideración más lata atiende a los poetas colombianos que publicaron en la revista.

Hay que decir que desde un comienzo *Mito* no ocultó que, sin dejar de ser una revista de pensamiento, su "literatura" preferida, su caballo de combate, sería la poesía; pero, dado que su interés era universalista, acaso publicó —las estadísticas tendrían que confirmarlo— un mayor número de poetas extranjeros que de nacionales. ¿Cuál fue el criterio de publicación de los poetas colombianos? Indiscutiblemente, el mismo criterio de diálogo que animó la discusión sobre la realidad nacional. En las páginas de *Mito* se dieron cita poetas centenaristas como Porfirio Barba-Jacob, "nuevos" como León de Greiff, piedracielistas, como Eduardo Carranza, y, por supuesto, los pospiedracielistas. Es a éstos que hay que atender en una consideración de los poetas de Mito que publicaron en la revista. Ellos fueron, aparte de Gaitán y Cote: Fernando Charry Lara, Alvaro Mutis, Héctor Rojas Herazo, Fernando Arbeláez y Rogelio Echavarría.

No obstante, el principio de clasificación de estos poetas no deja de ser problemático, en la medida en que ellos también se dieron a conocer a través de otros medios de difusión literaria que han permitido establecer otros grupos poéticos en Colombia, entre los piedracielistas y los nadaístas: los cuadernos de *Cántico*, el dominical *La Generación*, el semanario *Sábado*, el quincenario *Crítica*, que nuclearon, todos ellos, un nunca exclusivo grupo de poetas entre los que figuran también los que hemos mencionado como poetas de Mito, entre los años cuarenta y los sesenta, lapso en el que publican su primer libro los principales poetas de la presente centuria.

Quizá la designación "poetas de Mito" sea más restringida —más exacta, y llegaría a la reducción extrema de dos nombres: Gaitán y Cote— que las de «Cuaderrnícolas», «Cántico», «Generacioncita» o «Pospiedracielistas». Fuera de compartir o no el espíritu de la revista (esto es, intelectualismo, modernidad, búsqueda de un nuevo lenguaje, referencias culturales, la pasión por la historia y la muerte), la renovación que ella promovió tocó, en mayor o menor grado, a casi todos los poetas de este período, y es en ese sentido que la denominación de "Mito" sirve para englobarlos, es decir, sirve para nombrar un momento o período de la historia de la poesía colombiana.

Debe entenderse que estos poetas, así agrupados, es decir, considerados en un conjunto cronológico —lapso del cuarenta al sesenta— no tienen



Obras publicadas por Ediciones Mito: Retrato de Jorge Gaitán Durán por Lucy Tejada y viñeta de Enrique Grau en "Si mañana despierto" (1961). Plumilla de Alejandro Obregón para "Sade" y "El libertino y la revolución", de Jorge Gaitán Durán (1960). Portada y viñeta de Cecilia Porras para la obra de Baldomero Sanín Cano "Pesadumbre de la belleza" (1957). Portada y plumilla de Juan Antonio Roda para la edición de "Literatura y sociedad", de Hernando Téllez (1956).

una cohesión estilística o estética; por otra parte, en los mismos Gaitán y Cote la preocupación estética cede ante el testimonio de una individualidad atormentada, ante la necesidad de definir un compromiso histórico o social. El poeta y crítico Jaime García Maffla ha conceptuado que «hay en los poetas de Mito más una aspiración a dar fe de sí mismos y de su lucha, que una postura de soberanía creadora»; ello debemos entenderlo como una indefinición de principios estéticos, como una negación de las poéticas, tan al gusto de generaciones y épocas anteriores, especialmente de los piedracielistas. Ello sería lo único, muy en abstracto, que cohesionaría el grupo de poetas al que aludimos, y que se completa con nombres como los de Emilia Ayarza, Carlos Castro Saavedra, Carlos Obregón, Julio José Fajardo, Eduardo Mendoza Varela, Andrés Holguín, Jaime Ibáñez, Oscar Echeverri Mejía, Maruja Vieira, Meira Delmar y Javier Arias Ramírez. Mención aparte merecen, por la calidad de su poesía, su insularidad y su coincidencia cronológica, el uno como antecedente y el otro como heredero del proceso de liberación poética que supuso Mito, Aurelio Arturo, inspirador inédito de varios de los poetas de este grupo, y Mario Rivero. Ellos son dos hitos que bien pueden enmarcar —Arturo, al comienzo, y Rivero al final— el período poético al que nos referimos.

Aurelio Arturo

Aurelio Arturo nació en La Unión (Nariño) en 1906 y murió en Bogotá en 1974. Un remoto lugar de nacimiento y un azaroso lugar de residencia y muerte que marcan la temática y el tono de su poesía: la evocación del Sur, que existe claro en la memoria, desde la vigilia de una ciudad nebulosa que no existe. Abogado, toda su vida ejerció su profesión y se desempeñó como funcionario en cargos públicos y sólo eventualmente en la docencia. Esa discreción y casi marginalidad respecto del mundillo de las letras determinarán también las circunstancias de divulgación de su obra y su significación en la historia literaria del país.

Arturo es autor de un solo título de poesía, *Morada al Sur*, que fue publicado en 1963 y algunos de cuyos escasos trece poemas habían sido ya publicados desde 1931, año en el que Rafael Maya le publicó sus primeros poemas en el suplemento *Crónica Literaria*. Resulta, pues, un admirable ejemplo de depuración y de vida dedicada a la escogencia de unos poemas representativos. Esa paciente y durable dedicación a unas escasas líneas se complementa con una no menos apacible y silenciosa actividad de traductor de poesía inglesa, algunas de cuyas cimas, desde el romanticismo (John Keats, William Wordsworth) hasta su contemporáneo T. S. Eliot, dejan su huella en la obra del nariñense. Aparte de esos trece poe-



Aurelio Arturo.
Archivo Casa de Poesía Silva, Bogotá.

mas, y uno más, "Vinieron mis hermanos", que agregó a los trece para la edición de *Morada al Sur* que hiciera Monte Avila de Caracas y que se publicó póstumamente, Arturo escribió otros 17 poemas que, aunque ajenos al "ciclo del Sur", y renovados en cuanto a la estructura del verso, comparten las características esenciales de los de *Morada*. Esa exigua obra poética, de apenas algo más de treinta poemas, fue recogida en 1977 bajo el título de *Obra e imagen*, por Colcultura.

Esa es toda la "carrera" poética de uno de los poetas más importantes e influyentes sobre las nuevas generaciones en Colombia. Y en el caso de los poetas de Mito, en especial en Charry Lara y Echavarría, la figura de Aurelio Arturo, que sólo en los últimos años de la revista tomaba cuerpo, se constituye en único posible antecedente en el afán de romper con una pobre tradición de retórica y romanticismo declamatorio que, pese a los mejores esfuerzos de nuevos y piedracielistas, seguía siendo un espectro no derrotado. La postura lírica de Arturo parecía "nueva", en la medida en que ya no ofrecía contactos de dependencia respecto del modernismo, del hispanismo y, menos aún, del influjo, no siempre provechoso, de Pablo Neruda. Sin embargo, no era Arturo el poeta que estuviera buscando un lenguaje novedoso, acorde con los experimentos vanguardistas que ya se difundían por toda América Latina pero que en Colombia carecían de práctica alguna. El poeta del sur, como antes José Asunción Silva, en vez de ponerse a la moda, se había preocupado por definir una tradición personal y fue esa tradición, aunada a una implacable exigencia de rigorismo estético, la que produjo una obra suficientemente distante del piedracielismo y del modernismo en boga en toda la primera mitad del siglo XX.

El toque de tradición y talento individual se hace manifiesto en dos grandes rasgos de la poesía de Arturo: su vocación narrativa y la descripción idílica. En lo tocante a la narración, ésta se consolida en la evocación de un mundo que existe nítido en un tiempo imaginario, con sus personajes y sus personificaciones que se definen en él y en él tienen una existencia plena: Juan Gálvez, Olinto Sierra, José Narváez, Max Capablanca; pero también la nodriza, el laborioso sol, el viento, las hojas, cuyo movimiento y caída coinciden con el movimiento creador del poema. Presencias que constituyen la memoria del poeta y que le permiten construir —narrar— un mundo, que no se pierde en las brumas del pasado, sino que se hace claro y presente en las imágenes que lo invocan, esto es, que lo actualizan y le dan una nueva plenitud, la de su existencia en el universo estético. Ese efecto de mantener viva la presencia del mundo de la infancia se logra mediante la ambigüedad en el empleo de los tiempos verbales, la combinación de los pretéritos con el presente, que hace predominar en general el tono de visión o de contemplación sobre el tono nostálgico o de recuerdo: *«Oigo engrosar sus brazos en las hondas penumbras / y podría oír el quebrarse de una espiga en el campo»*; o, en "Morada al Sur", el juego de visión y evocación:

En las noches mestizas que subían de la
/hierba,
jóvenes caballos, sombras curvas,
/brillantes,
estremecían la tierra con su casco de
/bronce.
Negras estrellas sonreían en la sombra
/con dientes de oro.

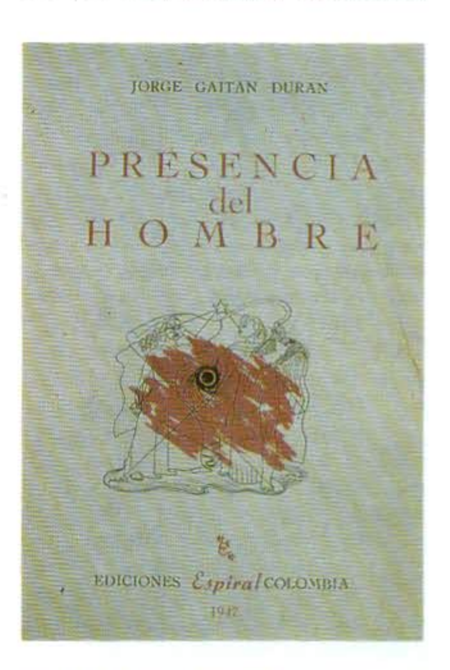
...

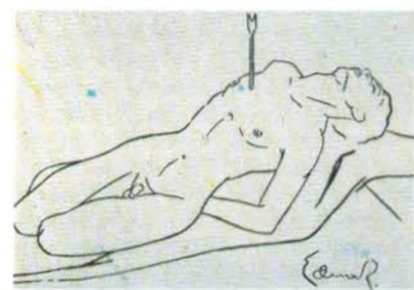
El agua límpida, de vastos cielos,
/doméstica se arrulla.
Pero ya en la represa, salta la bella fuerza,
con majestad de vacada que rebasa los
/pastales.
Y un ala verde, tímida, levanta toda la
/llanura.
El viento viene, viene vestido de follajes,
y se detiene y duda ante las puertas
/grandes,
abiertas a las salas, a los patios, las trojes.

...

(Yo miro las montañas. Sobre los largos
/muslos
de la nodriza, el sueño me alarga los
/cabellos).

Lo relativo al idilio atañe al paisaje que evoca el poeta y que se convierte en el todo del mundo recordado, o mejor, reconstruido. El idilio implica una naturaleza idealizada que aleja todo el dramatismo del presente desde el cual escribe el poeta; es por eso que la ciudad es apenas una sombra, a espaldas de la cual Arturo continúa creando su paisaje, no con elementos simbólicos, metáforas, o signos previamente considerados poéticos (los ríos, las rosas, los montes.





Portada de "Presencia del hombre", de Gaitán Durán (Bogotá, Ediciones Espiral, 1947) e ilustración de Eduardo Ramírez Villamizar para "Insistencia en la tristeza" (Bogotá, Editorial Kelly, 1946). Biblioteca Nacional.

las lunas, las primaveras de los piedracielistas son metafóricos y ante todo inexistentes), sino con el material muy real que almacena, y constantemente revive, la memoria. Sin embargo, ese paisaje es esencialmente imaginado y por eso el Sur de Arturo deja de ser una zona geográfica determinada, dentro de una entidad política mayor, para convertirse en el lugar arquetípico del hombre que canta la armonía con la naturaleza, del hombre que tiene centro y realización en sí y en su medio; tópico del paraíso, semejante al sur andaluz cantado por Luis Cernuda (otro de sus reconocidos maestros), la Lombardía evocada por Salvatore Quasimodo o la isla de Guadalupe que Saint-John Perse hizo universal en "Para celebrar una infancia".

Los últimos poemas de Arturo, entre los cuales las antologías han destacado "Lluvias", "Palabra" y "Yerba" intentan apenas, como novedad, el verso corto, sin que ello implique la desaparición de la estructura narrativa y la fluidez características de toda su poesía; en esta última fase, los personajes cuyas maravillas cantó en el "ciclo del Sur" —el viento, la lluvia, la palabra, la yerba, la tierra—, son presentados como autónomos, pero con todo su peso y su fuerza de evocación del lugar, interior y exterior, propio del idilio. Reproducimos aquí el poema "Lluvias":

Ocurre así
la lluvia
comienza un pausado silabeo
en los lindos claros del bosque
donde el sol trisca y va juntando
las lentas sílabas y entonces
suelta la cantinela

así principian esas lluvias inmemoriales
de voz quejumbrosa
que hablan de edades primitivas
y arrullan generaciones
y siguen narrando catástrofes
y glorias
y poderosas germinaciones
cataclismos
diluvios
hundimientos de pueblos y razas
de ciudades
lluvias que vienen del fondo de milenios
con sus insidiosas canciones
su palabra germinal que hechiza y
envuelve
y sus fluidas rejas innumerables
que pueden ser prisiones
o arpas
o liras
pero de pronto
se vuelven risueñas y esbeltas
danzan
pueblan la tierra de hojas grandes
lujosas
de flores
y de una alegría menuda y tierna

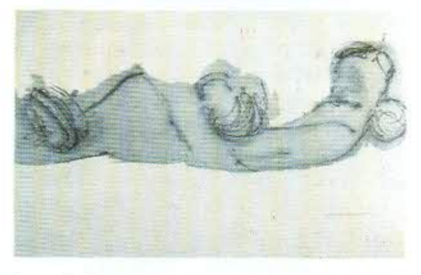
con palabras húmedas
embaidoras
nos hablan de países maravillosos
y de que los ríos bajan del cielo

olvidamos su treno
y las amamos entonces porque son dóciles
y nos ayudan
y fertilizan la ancha tierra
la tierra negra
y verde
y dorada.

Gaitán Durán, poeta

Hoy es relativamente generalizada la idea de que la poesía de Jorge Gaitán Durán es un proceso, sembrado de más caídas que de logros, hasta llegar a sus dos últimos poemarios, de relativa madurez y en que se muestran los mejores poemas del pamplonés. Esos libros son *Amantes* (1959) y *Si mañana despierto* (1961). Sin disentir enteramente de ese criterio, que remitimos más bien, como explicación, a la idea antes expuesta del sacrificio de ideales estéticos en aras de una postura más bien humanística, creemos que ese Gaitán maduro está ya prefigurado, y a veces configurado, en muchos poemas de sus libros iniciales; prefigurado en los temas y en la lucha angustiosa con las palabras, consciente del legado de una retórica y al mismo tiempo crítico y destructor de ella. Gaitán comienza su carrera poética con *Insistencia en la tristeza* (1946) y *Presencia del hombre* (1947), en los cuales, si bien hallamos algunos poemas ingenuos, aún dados a la simple queja por la condición mortal del hombre y estereotipadamente rebeldes, dentro de un monólogo del hombre sin dios, también es evidente la obsesión que dominará y sobre la cual evolucionará toda la obra del poeta de Pamplona: la culpabilidad del hombre, que, dentro de la más clara tradición trágica griega, esquiliana en particular, nace de haber cometido la hazaña de vivir solo, sin otro, sin dios; un héroe, pero un héroe atormentado, como Prometeo en la roca o como Orestes perseguido por las Furias. La referencia mitológica —no erudita— es clara ya en *Presencia del hombre*.





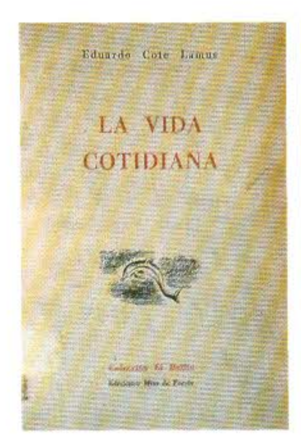
Portada de "Amantes", de Jorge Gaitán Durán (Ediciones Mito, 1959) y aguada de Feliza Bursztyn para el mismo libro. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

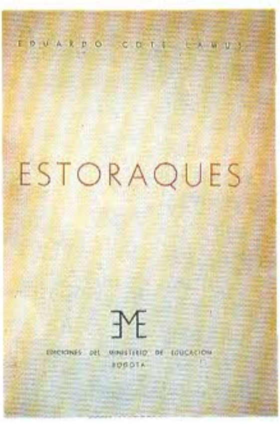
Posteriormente, Gaitán va buscando un lenguaje menos ornamental y definiendo el núcleo temático de la muerte, en íntima relación con el del sexo. Muerte y sexo, dentro del marco de lo trágico anteriormente referido, cobran en su poesía una fuerza épica que la caracteriza: todo tiende a desarrollar el antiguo tópico de las ruinas, esa variante del *ubi sunt* que proclama la grandeza paradójica —trágica— del hombre en lo que de ella queda como supervivencia en el tiempo: la columna sin templo, el recuerdo sin hombre, el deseo del otro que ya no está:

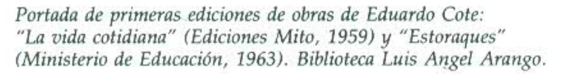
Tu cuerpo es una luna impenetrable
que el esplendor destruye en esta hora.
Cuando abro tu carne hiero al tiempo,
cubro con mi aflicción la dinastía,
basta mi voz para borrar los dioses,
me hundo en ti para enfrentar la muerte.

Estos versos, tomados de "Siesta", uno de sus más célebres poemas, revelan, no sólo ese sentido trágico que siempre lo acompañó, en prosa y poesía, sino también el rasgo nervioso, antimelodioso, de su tono poético, en este caso cercano a una estructura versicular o aforística, que lo define como poeta conceptual. Aunque hay quienes creen que no hay poesía si no hay sentimiento, Gaitán es un buen ejemplo de la poesía intelectual que tanto se denigra por "anti-artística"; y, por supuesto, afrontando críticamente la posibilidad de la misma

supresión de lo poético, caso ejemplar de las prosas, lúcidas pero ásperas, de sus últimos libros *de poesía*, en los que también nos agreden sonetos de bella pero compleja factura.






Portada de primeras ediciones de obras de Eduardo Cote: "La vida cotidiana" (Ediciones Mito, 1959) y "Estoraques" (Ministerio de Educación, 1963). Biblioteca Luis Angel Arango.


Eduardo Cote Lamus. Dibujo de Oswaldo Guayasamín, 1959.

Eduardo Cote Lamus

Cote Lamus nació en Cúcuta en 1928 y murió en accidente automovilístico, cerca a la misma ciudad, en 1964. Extraña coincidencia, de juventud y muerte, con la vida y la obra de Gaitán Durán, ya que representa un caso similar al de Gaitán ante la crítica de nuestros días: un largo proceso de decantación y maduración hasta llegar a una obra definitoria, que en el caso del cucuteño es *Estoraques* (1963). Como Gaitán, pero sin su radical angustia, Cote pasa por varias etapas de una poesía cada vez menos sentimental y cada vez más despojada de metaforismos y énfasis inútiles.

Su primer libro, *Preparación para la muerte* (1950) ofrece un buen número de poemas, relativamente extensos, llenos de una inflación lacrimosa que los echa a perder, en especial por el discurso confesional que les subyace. Ese confesionalismo persiste en *Salvación del recuerdo* (1953), su segundo libro, que obtuvo un premio de poesía en España; el jurado, aunque prestante, no entrevió entonces hasta qué punto Cote era incapaz de desatarse de la tradición poética colombiana, de su retórica y de los lugares comunes del corazón: es un libro sentimental impregnado del patetismo de los adolescentes, y un poco del patetismo de la peor tradición hispánica. Sin embargo, ya en este segundo libro Cote augura lo que sería el desarrollo de su poesía posterior, esto es, el trabajo despojador y arduo de la anécdota, esa vocación de ofrecernos una historia en unas pocas imágenes, de describir una situación, de ubicar en el tiempo y en el espacio unos objetos poéticos que son sus personajes. Cote busca lo narrativo, las imágenes esenciales, la objetividad poética, un idealismo épico, humano, pero siempre en pugna con su desencantada intuición de la muerte, bien pronto convertida en la historia del hombre. Esa transición —por tanto, una no consumación o logro— se cumple en *Los sueños* (1956) y *La vida cotidiana* (1959), para algunos sus dos mejores libros. En ellos lo coloquial y lo narrativo tienden a imponerse; ejemplos rotundos de ese tono son sus conocidos poemas "Elegía a mi padre", "A un campesino muerto en la Violencia" o "Alguien habla en el silencio". Escuchemos sus respectivos comienzos, que nos aclaran qué se entiende aquí por tono narrativo: «*Una vez tendido le dio por morirse como / antes le había dado por vivir*»; «*No sabías escribir pero en tu mano / el arado era tu lenguaje*»; «*En otra edad el silencio fue una piedra / hueca en el fondo del mar. Desde entonces / por el silencio va un atajo que conduce / a la soledad*». Un tiempo, un espacio y unos personajes se distinguen claramente en esos poemas, cuyos versos iniciales ya crean esa expectativa de lo que debe contarse, de lo que requiere una charla, relativamente informal, para ser comunicado a otros.

Finalmente, en 1963, Cote publica *Estoraques*, un ambicioso poema que ha tenido una crítica variable, a favor o en contra, hasta nuestros días. En todo caso, lejos de establecer un ejercicio estético, consideramos que ciertamente es un libro más maduro, en la medida en que él recoge todas sus anteriores inquietudes y en él llega a los rasgos que definen también la misma actitud de la revista *Mito*: interés por el hombre histórico, por las referencias culturales, por el verso de concepto rotundo, incluso, nuevamente, por personificar —dramatizar— los objetos poéticos, como el viento, presencia que en este poema recorre toda la historia para mostrar, a propósito de la visión de un paisaje desértico y desolado, pero de formas caprichosamente imponentes, los ejemplos más convincentes del fracaso del hombre a través de los tiempos.

Fernando Charry Lara

Nacido en Bogotá en 1920, Charry Lara ha creado una poesía, si bien breve, de una solidez estética que lo convierte en uno de nuestros mejores poetas del siglo XX. A diferencia de Gaitán o Cote, Charry sí se ha empeñado en la consecución de una poesía muy elaborada, definida estéticamente y enteramente lírica, ajena a cualquier colectivismo épico y carente de la angustia del hombre histórico. Más bien se trata de una poesía que cifra su existencia en la conquista de la intimidad, conquista que también en Charry ha sido gradual.

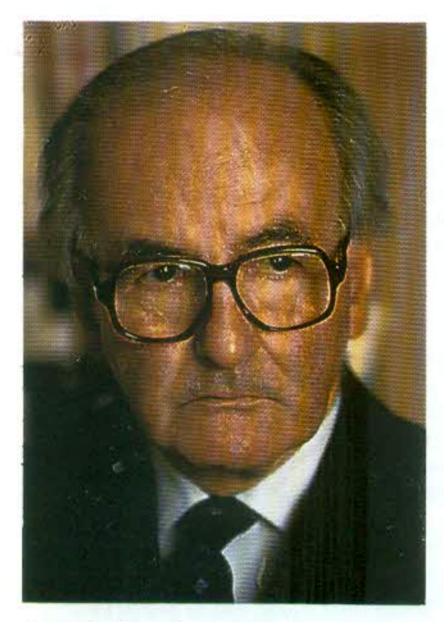
Aunque publicó sus primeros *Poemas* en uno de los cuadernillos de *Cántico*, en 1944, su primer libro es *Nocturnos y otros sueños* (1949), en el que se explicita su pasión, cada vez más encontrada en un lenguaje personal, por la noche y su recogimiento, más bien vigilante que aletargado. Para el 49, Charry es, con ese volumen, uno de los poetas más novedosos en Colombia, aún demasiado ceñido a las huellas de los poetas españoles de la Generación del 27 y ya *experimentando* una parte del mundo y la dicción de Aurelio Arturo, presencia que se hace gigante desde su segundo libro, *Los adioses* (1963), con la diferencia, realmente esencial pero no por eso desmentidora, de que Charry se define entonces como un poeta urbano, un poeta de la intimidad urbana, no de la ciudad como espacio del caos, el drama y la lucha cotidiana, sino de una ciudad apenas presentida como responsable de la soledad y como mediadora, cómplice, del encuentro excepcional —silencioso y oscuro— con el otro, que pronto volverá a desaparecer.

En Charry, decíamos, también es palmaria su peregrinación hacia un lenguaje, cada vez más despojado,

que pueda regodearse en lo más íntimo, más solitario e impresentido del hombre. Sin ser escandaloso en sus logros ni recargado en su vocabulario, realiza un cuidadoso trabajo con el verso, buscando efectos musicales diversos a los producidos por la rima o la métrica predispuesta. Como Aurelio Arturo, introduce variaciones en la sintaxis, suprime artículos y, sobre todo, le da una enorme importancia a los adverbios dentro del poema sin que éstos se vuelvan lastre ("apenas", "de súbito", "a oscuras", "de nuevo", "solamente", etc.). Todo este trabajo que, repetimos, cumple todo un proceso lingüístico y temático de depuración, conduce a su tercer y penúltimo libro, el más logrado y quizás uno de los más importantes en nuestra historia, que es *Pensamientos del amante* (1981). Lo constituyen apenas ocho poemas que nos dejan entrever, desde el punto de vista de lo secreto y lo nocturno, que el poeta ha encontrado su propia y más íntima voz. Por otra parte, este proceso hasta *Pensamientos del amante*, y sin haberse escolarizado en las prácticas surrealistas, es un verdadero ejemplo de asimilación reflexiva y sin concesiones a las vanguardias; en este sentido, Charry es quizás el primer poeta realmente moderno de Colombia. En 1985, recopiló toda su obra poética bajo el título *Llama de amor viva*.

Respecto de Cote y de Gaitán, cuyos poemas son un salir a campo abierto a enfrentar la derrota, Charry resulta más optimista, y porque esencialmente cree en la poesía (así crea en la derrota también). Su poesía, por ello, no es trágica ni tampoco se escudriña, como en los dos poetas nortesantandereanos, demasiado ferozmente a sí misma. No es una poesía autocrítica sino más bien segura de sí, dentro de ese espacio ganado, y que se defiende con palabras, de la intimidad. Charry ha dicho de la poesía:

Tú sola, lunar y solar astro fugitivo,
contemplas perder al hombre su batalla.
Mas tú sola, secreta amante, puedes
/compensarle su derrota con tu delirio.
Míralo por la tierra vagar a través de su
/tiniebla:
crúzalo con la espada de tu relámpago,
condúcelo a tu estación nocturna,
enajénalo con tu amor y tu desdén.


Fernando Charry Lara.
Fotografía de Ernesto Monsalve.

Alvaro Mutis

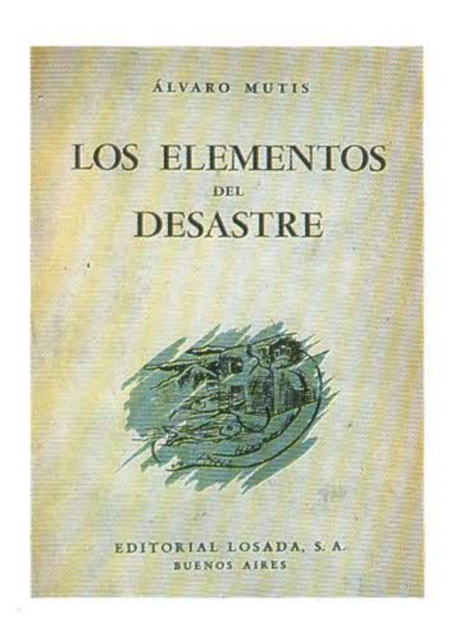
Mutis nace en Bogotá en 1923 y publica su primer libro, en coautoría con Carlos Patiño, *La balanza*, en 1948. Pero es a partir de *Los elementos del desastre* (1953) que se perfila como uno de los poetas más originales del momento, alejado, por tanto, de la estética piedracielista que todavía dominaba el medio poético colombiano. A diferencia de Cote Lamus, su vocación narrativa sí se define y resuelve en sus poemas como una estética particular sin pugna con una concepción desesperanzadora de la historia humana, que en últimas sólo importa como telón de fondo de los actos de un hombre que ya no se deja afectar por el mundo, sino que, imperturbable, cumple un destino con resignación o, más bien, con gravedad. Ese hombre genérico, ideal, y que atraviesa toda la obra mutisiana, tanto poética como cuentística y novelística (que son una sola en la poesía), es Maqroll el Gaviero, un *alter ego* del poeta, que ya vive sus "aventuras" o ya las cuenta o las escribe. Es un derrotado (como el hombre, para Mutis) que, sin embargo, muere aquí, renace allá, y en últimas, en la narración pervive o se hace inmortal. La historia —y el hombre histórico— es, por tanto, y a diferencia también de Cote y Gaitán, no una historia lineal que desgasta al hombre y sus civilizaciones, sino la repetición de las mismas historias, que Maqroll vive, con desesperanza pero con amor intenso hacia las personas, los objetos o los personajes que le brindan placer, y que siempre son los mismos.

Esa plenitud —que muchos, desde Guillermo Sucre, han bautizado con


Alvaro Mutis.

versos del propio Mutis como una «fértil miseria»—, ese esplendor, que existe a pesar de la conciencia de que pronto desaparecerá, redunda en la delectación enunciativa, más que descriptiva, de ciertos elementos cotidianos o de la naturaleza, que se cargan, por la sola fuerza de la palabra que los nombra, de toda la significación que en realidad tienen para el poeta: trenes, cafetales, cadáveres, vinos añejos, rostros viriles, barcos, son objetos que el poema sacraliza, por encima de la consideración de la miseria del hombre. El propio Mutis dijo alguna vez: «Hay ciertos retratos de Bradbury[...] ciertos textos publicitarios, ciertas imágenes del cine, ciertos hechos de nuestra vida diaria contemporánea, que comienzan a parecerme mucho más cargados de poesía que cualquier poema». Objetos e imágenes esplendorosos que, sin embargo, anuncian la ruina. El esplendor al borde de la ruina, pero todavía siendo el esplendor, eso se ha dicho del mundo poético —y también del novelístico— de Alvaro Mutis.

Ese mismo punto límite entre el esplendor y la ruina, entre la fertilidad y la miseria, se refleja en su poesía, que se mueve entre el verso y la prosa, ambos con indudable acento narrativo. Y ese mismo equilibrio, perfectamente clásico e idealista, debe tenerse en cuenta para no separar tajantemente, en un recuento de sus obras, poesía y "narrativa" (toda su poesía es narrativa). Un resumen, más que



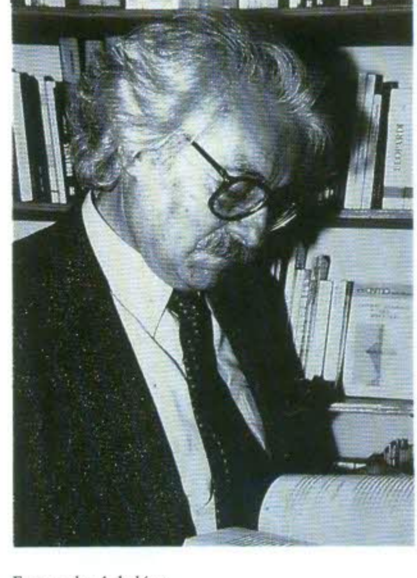
Primera edición de "Los elementos del desastre", de Alvaro Mutis. Buenos Aires, Losada, 1953. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

recuento, sería el siguiente: *Los elementos del desastre* (1953), *Reseña de los hospitales de ultramar* (publicado como separata de *Mito* en 1959), *Diario de Lecumberri* (1960), *Los trabajos perdidos* (1965), *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973, 1982), *La mansión de Araucaíma* (1973), *Caravansary* (1981), *Los emisarios* (1984), *Crónica regia y alabanza del reino* (1985), *Un homenaje y siete nocturnos* (1986), *La Nieve del Almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1988), *La última escala del Tramp Steamer* (1989), *Amirbar* (1990) y *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1992).

Héctor Rojas Herazo

Pintor, novelista y poeta, Rojas Herazo ha construido desde cada una de esas tres dimensiones creativas un universo original y propio. Nacido en Tolú, Sucre, en 1921, vivió algunos años en España y actualmente sigue produciendo pinturas y novelas, ya que su producción poética se detuvo para la imprenta en 1961, año en que publicó su cuarto libro de poemas, *Agresión de las formas contra el ángel*.

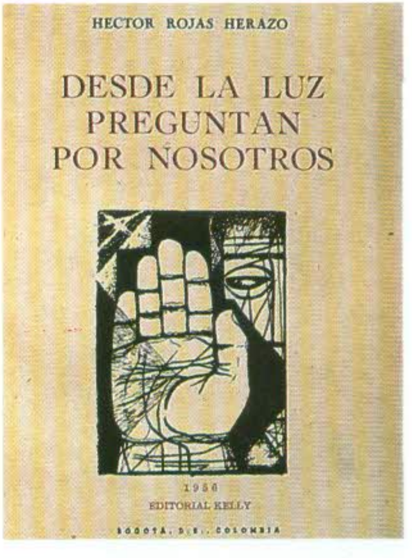
Su obra poética, conformada por *Rostro en la soledad* (1951), *Tránsito de Caín* (1952), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956) y el mencionado de 1961, presenta una asombrosa unidad en torno a la afirmación fisiológica y material del universo, del que sin embargo da Rojas Herazo una imagen trascendental y mágica. Dueño, como Charry y Mutis, de un lenguaje propio, Rojas creó una poesía que preludiaba ya su novelística, con elementos tropicales y del Caribe, pero, sobre todo, mezclando una naturaleza exterior con una interior del hombre, entendida como recóndita actividad corporal y como fisiológica emanación del cuerpo hacia las cosas y los otros. Lo que se insinúa ya en *Rostro en la soledad* es una doble dimensión de la soledad del hombre: la complejidad de lós elementos del medio ambiente, siempre consumiendo al hombre, y la maraña fisiológica de su propio cuerpo, que lo hace volverse sobre sí y determina su voluntad de entrega a la naturaleza, su ser para la tierra y los gusanos. Esta comprobación es un compromiso y tiene una altura casi religiosa: sacralizar cada organismo de mi cuerpo como milagro del barro, de la arcilla primera, la que me hace hombre-especie, hombre-universo, y saber que ese barro es, después de todo, mi destino final; es por esa razón que el barro y la arcilla —símbolos frecuentes en sus poemas— son nominaciones del luto y de la muerte. La muerte, a su vez, no es un momento final del hombre sino el nombre propio de su vida: consumirse, entrar en combustión con los elementos, producir ese poco de luz necesaria y volver a otras formas, tan materiales, abundantes y dinámicas, que agreden todo aquello que sea sólo luz, lo celestial y lo invisible. Toda potestad divina la percibe el hombre con sus sentidos, y por eso toda esperanza es perecedera, todo sueño es mortal, pero intenso. Veamos algunos ejemplos de esta condición humana: «*Me prolongaré y he de darte, al fin, / la parte de árbol y piedra / que largamente he soportado como un secreto*»; «*Merece, hija mía, / tus oídos con memoria de cigarra / para alabar el eco de un dios repetido en las olas*»; «*Entonces conoció la alegría de no ser inocente. / Y se apiadó de Dios / y lo hospedó en sus úlceras sin cielo*»; «*¿Habéis oído el terrible estrépito de una masticación? ¿Y qué tal dos nalgas triturando sus mejillas en un sofá? Esto explica, ¡por fin!, la infección de mi alma*». Semejante a un carnaval medieval que exhibe lo deforme, lo caricaturesco, lo gigantesco y lo obsceno, el poeta se declara liberado de toda



Fernando Arbeláez.



Héctor Rojas Herazo. Fotografía de Egar, Archivo Revista Diners.



Héctor Rojas Herazo: portada para su libro "Desde la luz preguntan por nosotros", 1956. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

farsa institucional, marginal en su insociabilidad, que es el principio de su soledad, de su destierro; esa soledad del que sólo está lleno de sus habitantes fisiológicos.

Fernando Arbeláez

Nacido en Manizales en 1924, Arbeláez suele ser incluido en diversos grupos pospiedracielistas, dado que en sus comienzos como poeta se mantuvo en permanente contacto con los principales medios de difusión literaria de su tiempo. En cambio su poesía ofrece dificultades para una clasificación o una caracterización, ante sus permanentes búsquedas de algo muy personal que nunca se ha definido plenamente: combinación, no siempre armónica, del manejo de los símbolos de la sabiduría china, un cierto naturalismo oriental, reminiscencias de la poesía griega contemporánea y también una buena dosis de poesía testimonial. Desde su segundo libro, *La estación del olvido* (1955), advertimos ya un interés por lo exótico, por la imaginación afiebrada que surge de los viajes por mares y países del viejo continente, exotismo que, salvo el caso de *Canto llano* (1964), parece imponerse en su búsqueda poética. Su obra es, pese a sus logros parciales y hermosos fragmentos, demasiado irregular y hasta contradictoria: de la violencia naturalista y denunciante de su primer libro *El humo y la pregunta* (1951), al ejercicio medido y lúdico del soneto en *La estación del olvido*, de allí al tono coloquial y presidido por el tópico de la falsa modestia, según el cual el poeta es inferior a su empresa poética, en *Canto llano* (1964), hasta llegar a *Serie china* (1979) y toda su poesía de tono oriental (desapareciendo, entonces, el compromiso con la realidad nacional), el exotismo vano de los viajes y la espontaneidad de la palabra. Muy a pesar de un buen sector de la crítica colombiana, nosotros preferimos la sinceridad de *Canto llano*, si de voz personal se trata.

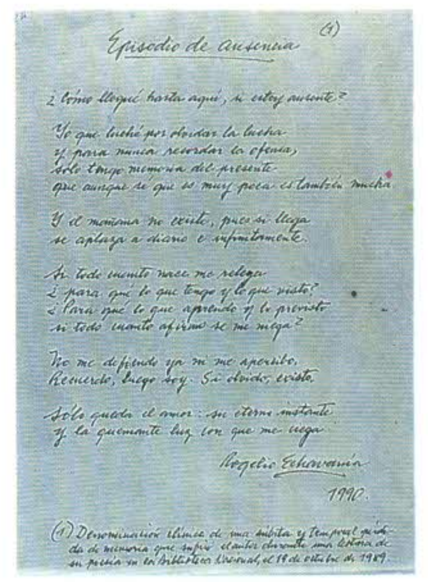
Rogelio Echavarría

Nacido en Santa Rosa de Osos en 1926, Rogelio Echavarría es, básicamente, autor de una sola y escueta obra que ha crecido con el tiempo: *El transeúnte*, publicada por primera vez en 1963 y que recogía sus tempranos versos de *Edad sin tiempo* (1948).

Edad sin tiempo y *El transeúnte* se entrecruzan en la trayectoria de Echavarría, pero, finalmente, la obra y el tono que hoy identifican al poeta antioqueño son los de *El transeúnte*, ese



Rogelio Echavarría.
Fotografía de Fred López,
Casa de Poesía Silva, Bogotá.



Episodio de ausencia (1)

¿Cómo llegué hasta aquí, si estoy ausente?

Yo que luché por olvidar la lucha
y para nunca recordar la ofensa,
sólo tengo memoria del presente
que aunque sé que es muy poco es también mucho.

Y el mañana no existe, pues si llega
se aplaza a diario e infinitamente.

Si todo cuanto hace me relega
¿para qué lo que tengo y lo que visto?
¿Para qué lo que aprendo y lo previsto
si todo cuanto afirmo se me niega?

No me defiendo ya ni me apercibo.
Recuerdo, luego soy. Si olvido, existo.

Sólo queda el amor: su eterno instante
y la quemante luz con que me ciega.

Rogelio Echavarría
1990.

(1) Denominación clínica de una súbita y temporal pérdida de memoria que sufrió el autor durante una lectura de su poesía en la Biblioteca Nacional, el 19 de octubre de 1989.

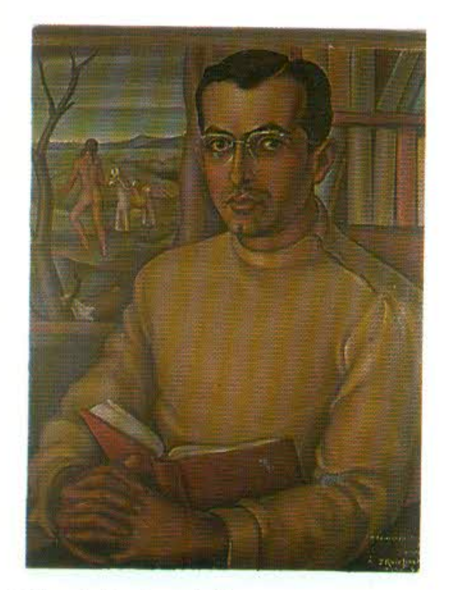
Autógrafo del poema "Episodio de ausencia", de Rogelio Echavarría, firmado en 1990. Biblioteca Nacional, Bogotá.

«*largo monólogo mío*» de que habla en el poema que da título a la obra y que define la voz de un hombre urbano, siempre de paso, siempre enredado en la prisa de otros: eso es lo que su nombre indica. Sin embargo, no deja de resultar curioso —y creo que no es gratuito— establecer una comparación entre los dos títulos mencionados: *Edad sin tiempo*, el reino de la eternidad, de lo universal, de lo inmarcesible; *El transeúnte*, el fugaz, el pasajero, el que se consume rápidamente. Si pensamos que varios poemas de *Edad sin tiempo* pasaron luego a *El transeúnte*, encontramos, como efectivamente sucede, la conjunción del tono urbano, eminentemente transeúnte y el tono lírico de una intimidad ganada a los azares cotidianos, convertida en doméstica eternidad. Dos dimensiones, pues, abarca la poesía, ciertamente no unificada, de Echavarría: lo transeúnte y lo intranseúnte. De la primera, podemos leer poemas como "El transeúnte", "Ved" o "Vida corriente"; de la segunda, poemas decididamente líricos, sentimentales y de gran intensidad, todos relativos a la intimidad del transeúnte —su otra cara— que, a diferencia de la intimidad construida por Charry Lara, es una estancia más luminosa que nocturna, así como su verso es mucho más discursivo que el asincopado de Charry. Entre estos últimos poemas están "Instante", "Declaración de amor", "Pequeño nocturno" o "Unica".

Rogelio Echavarría no es, pues, básicamente un poeta urbano, aunque para 1963, la publicación de su libro marca un hito en ese sentido, poco antes de la aparición de Mario Rivero, nuestro poeta urbano por excelencia. Sus mejores poemas son aquellas viñetas "sin tiempo" en que un lenguaje amoroso y melódico, cercano a la Generación del 27 y entre nosotros a Aurelio Arturo y Charry Lara, desmiente el tráfago y la prisa callejeros, siempre a punto de irrumpir pero en su sitio. Ese cerrarle la puerta al mundo está bellamente intuido en el cuarteto final de su "Epitafio a Aurelio Arturo": «*Una palabra más,/un ademán apenas/de adiós y se rompiera/tu cielo de silencio*».

Otros poetas pospiedracielistas

Colaboradores y después editores de *Mito*, fueron Eduardo Mendoza Varela y Andrés Holguín, quienes incursionaron, más bien marginalmente, en la poesía. Mendoza Varela (Guateque, Boyacá, 1919-Bogotá, 1986) publicó dos libros de juventud y luego se retiró de la actividad poética. *Poesías* (1944) y *La ciudad junto al campo* (1946) corresponden a dos escarceos en diferentes rutas, en el primero buscando el hallazgo sorprendente, y en el segundo, más reposado y maduro, cediendo al influjo del idilio, de lo pastoril, de la voz del campo, sin perder de vista la condición del hombre urbano. Andrés Holguín (Bogotá,



Eduardo Mendoza Varela.
Oleo de Jorge Ruiz Linares, 1945.
Primer Premio de Pintura, VI Salón Nacional.
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

1918-1989) es mejor y más bien pensador, traductor e investigador de temas varios que poeta; si bien pretendió hacer una poesía reflexiva, la reflexión en su obra no acompaña a la palabra misma, es decir, no es suscitada por la palabra, por el lenguaje, sino que se presenta como "tema de reflexión"; también intentó, en ocasiones, un neorromanticismo descarnado.

Los años cuarenta y cincuenta vieron también el surgimiento de un importante grupo de poetisas como parte de un proceso de proyección de la mujer en todos los campos culturales y profesionales en Colombia: Emilia Ayarza, Maruja Vieira, Dora Castellanos, Matilde Espinosa de Pérez, Meira Delmar, Carmelina Soto, Laura Victoria, Helvia García de Bodmer, e Isabel Lleras de Ospina, son algunas de estas poetisas cuya producción llega hasta nuestros días. Habría que destacar especialmente los nombres de Emilia Ayarza y Maruja Vieira. La primera, nacida en Bogotá en 1920 y muerta en Los Angeles en 1966, es una de las voces más personales que ha dado la poesía colombiana del siglo XX. En su poesía, que se abre con *Poemas* (1940), hallamos un tono épico que nace de convertir la imagen angelical de la mujer, su imagen sentimental y manipulada por la metáfora pintoresca del primer carrancismo (*Canciones para iniciar una fiesta*, *Seis elegías y un himno*, etc.), en una mujer madre, madre a fuerza de violencia, de violencia natural y de violencia histórica. Una mujer que asume al mundo bajo su protección maternal y canta y denuncia el dolor del hombre, el explotado de la tierra y el ofendido por el mundo contemporáneo. Entre sus obras se destacan *Sólo el canto* (1947), *Voces al mundo* (1957) y el extenso poema "Testamento". Maruja Vieira, nacida en Manizales en 1922, comienza su obra con *Campanario de lluvia* (1947), manteniéndose desde un principio lejana del piedracielismo, que conquistaba para sí las voces femeninas; ha dado a su poesía un tono desenfadado, casi coloquial, que le otorga el mérito de mantenerse independiente de las modas y aun de las estéticas.

Otros poetas de relieve durante ésta época son: los rezagadamente surrealistas Vidal Echeverrya (Barranquilla, 1920) y Jaime Tello (Espinal, Tolima, 1918); Carlos Castro Saavedra (Medellín, 1924-1989), poeta que, bajo la marcada influencia de Miguel Hernández, crea una obra reiteradamente elemental y doméstica, con continuas arengas americanistas; Jaime Ibáñez (Manizales, 1917-Bogotá, 1979), director de los cuadernos de poesía *Cántico*; y Oscar Echeverri Mejía (Ibagué, 1918), quien al lado de Germán Pardo García, posee una de las obras más vastas, en cuanto a número de títulos, de toda la historia de la poesía colombiana.



Andrés Holguín.
Fotografía de Alvaro Hurtado, 1981.
Casa de Poesía Silva, Bogotá.

Mario Rivero

Mario Rivero nació en Envigado, Antioquia, en 1935. Su primer libro, *Poemas urbanos*, fue publicado en 1966 por Editorial Antares, la empresa editorial que Jorge Gaitán Durán había puesto al servicio técnico de la revista *Mito*. Con la publicación del libro de Rivero, la editorial seguía el derrotero libertario que habían trazado la revista, su colección bibliográfica y el espíritu abierto de Gaitán Durán. Sin embargo, *Poemas urbanos* no parecía continuar la intrincada lucha con el lenguaje poético que había caracterizado hasta entonces a los más connotados poetas de Mito: era más bien un libro *naïf*, rotundamente distinto de cuanto se hubiese publicado en Colombia hasta esa fecha, pero en el que, pese a la ruptura, no se marcaba una peculiar postura estética, ni se insultaba la tradición ni se hacía manifiesto de ninguna especie. Con la misma naturalidad de la obra de Aurelio Arturo, sin enconadas polémicas con la poesía de sus contemporáneos, y por ello mismo con una evidente madurez, Rivero llegaba a la historia de la poesía colombiana hablando de las cosas cotidianas, rutinarias y privadas, pero sin la complejidad del hombre urbano que lucha por entender el monstruo de la ciudad y por entederse, sino más bien con una poesía de arrabal, de personajes marginales pero no rebeldes, casi una poesía de provincia en medio de las circunstancias citadinas, más cercano, por su desenfado y su voz personal, a Luis Carlos López, que a los mismos Gaitán Durán, Charry Lara o los propios nadaístas.

Pero si nada en la poesía de Rivero recuerda el tono y la pasión de los poetas de Mito, en cambio sí puede afirmarse que es él el poeta que esperaba Gaitán para publicar en su revista en la medida en que en su poesía ya no queda vestigio alguno de las retóricas románticas, modernistas o hispanistas que, en el pensar de Gaitán Durán, daban el toque de inautenticidad a nuestra poesía, y contra las cuales había que luchar admitiendo, y partiendo de esa resignación, los logros y bondades que ellas pudieran tener. Pero Rivero no tuvo que desprenderse de ellas; su idea de la poesía no surge dialécticamente en un contexto que pudiéramos llamar "cultural" colombiano, sino que surge de la vida misma, de la necesidad de expresión de un mundo que ha cobrado todo su sentido para el poeta y que, por otra parte, brillaba por su ausencia en la temática —y la retórica— de la poesía colombiana.

Sin embargo, *Poemas urbanos* y los libros siguientes de Rivero no son una poesía *simple*, en el peor sentido de la palabra. Desde *Poemas urbanos*, un rasgo estilístico marcará toda su producción: la intertextualidad. A través de ese hombre sencillo, bonachón, trabajador o buscapleitos de arrabal urbano, hablan voces que la propia marginalidad del poeta ha encontrado, personajes, datos, fechas, canciones,



Mario Rivero.
Fotografía de Ernesto Monsalve.

lecturas, contemplaciones, totalmente liberadas del entorno "cultural", que la mirada del poeta remoza para apropiárselas: Kafka, Jorge Washington, Emma Bovary, Hô-chiMinh, Bob Dylan, Gengis Khan, Apollinaire, conviven en su poesía con la putica del barrio, el guerrillero, la inquilina, el flaco de la bicicleta, el carro lechero, unos gamines, los obreros, entre mil presencias más que, recortadas, constituyen el *collage* de un mundo hecho pedazos pero vivido con nostalgia y con gratitud. En "8 p.m.", escribe:

El ojo de Dios
ronda
por todas partes
pega sobre las antenas de TV
se detiene
frente a los neones oscilantes
que anuncian
brassières Peter Pan
o "lo que el viento se llevó"
luego
se esconde en su casa de nubes

Desde *Baladas (sobre ciertas cosas que no se deben nombrar)*, con el cual obtuvo el Premio de Poesía Eduardo Cote Lamus en 1973, Rivero, sin perder su tono inicial, amplía su mundo de arrabal (que ya dialogaba con *todo* el mundo, por la televisión, la radiola y hasta el satélite) a un mundo internacional, contemporáneo y más complejo: la guerra de Vietnam, el asesinato de John F. Kennedy, las canciones de Frank Sinatra, la revolución china o el Ché Guevara se convierten en protagonistas de una poesía que experimenta con largas versadas, ni del todo prosaicas ni del todo narrativas, y que continúa esa visión desenfadada, *cotidianizante*, que Rivero había puesto sobre el mundo desde sus primeros poemas. Esa tónica, tanto temática como estilística, se mantiene admirablemente hasta su último libro, dando un ejemplo de personalidad estética, de carácter lírico, que en Colombia sólo podría encontrarse en Aurelio Arturo, Alvaro Mutis o un poeta más reciente como Giovanni Quessep. Entre otros títulos, destacamos *Mis asuntos* (1986), *Vuelvo a las calles* (1989) y *Del amor y su huella* (1992).

MITO: ENSAYISMO COLOMBIANO

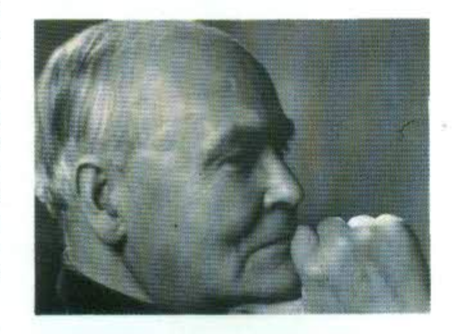
Mito fue una revista de pensamiento. Gaitán y Cote, incluso, convirtieron su poesía en una poesía de pensamiento, y si la revista publicó en todos sus números, invariablemente, poemas, lo hizo más con el afán de mostrar su modo de ser dentro del pensamiento contemporáneo que con el de la simple difusión poética. Es por eso que, paralelamente a la eclosión de una nueva poesía en Colombia, *Mito* propició el surgimiento generalizado del ensayismo en nuestro país, mostrando la importancia de su existencia en la vida cultural de un pueblo.

Como en el caso de la poesía, la mayor parte de los ensayistas publicados —no la abrumadora mayoría— fue de extranjeros. Pensadores de un incuestionable peso en el mundo intelectual de Occidente, ya consagrados, ya jóvenes; nombres hoy imprescindibles en una biblioteca de pensamiento contemporáneo. El género ensayístico puede, en este caso, abarcar la crítica literaria, pero cabe aquí establecer por qué es el ensayo, es decir, el género humanístico capaz de extenderse a todos los campos de la cultura sin las muletillas de la especialización, el preferido por *Mito*: la razón editorial de ésta era «Revista bimestral de cultura»; quienes dirigen y colaboran en ella son escritores, "literatos", pero ya hemos dicho que, con la salvedad de algunos poetas, todos ellos resisten el apelativo de "intelectuales". Es decir, ensayistas, autores de literatura de "inteligencia" o de pensamiento. No era, pues, la literatura, el objeto último de *Mito*, sino su medio de expresión.

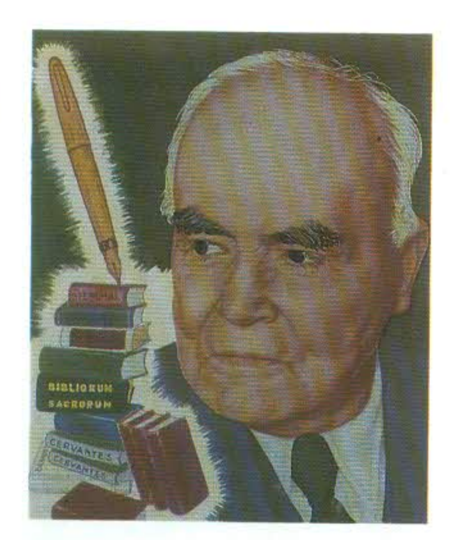
Esa multiplicidad que implica el ensayo, ese escribir sobre un tema desde el contexto global de un saber humanístico, se refleja, respecto de los pensadores extranjeros publicados, en la diversidad de los temas, enfoques, tendencias e ideologías representados por ellos. Desde los artículos literarios, como las reseñas bibliográficas o los fragmentos de *El arco y la lira*, de Octavio Paz, por ejemplo, hasta los artículos científicos como el de Werner Weisenberg "La investigación atómica y la ley de causación en la naturaleza" o el de Jacques Harel "Problemas de la genética contemporánea"; desde los textos sobre arte, como "La metamorfosis de los dioses", de André Malraux, hasta los más densos y controvertidos temas filosóficos como "Bosquejo de una teoría de las emociones", de Sartre, "El marxismo y el pensamiento francés", de Henri Lefebvre, o "Presupuestos filosóficos de la lógica", de Aron Gurwitsch; desde el ensayo sobre historia y/o cultura, como "La lucha entre la reacción y el progreso en la cultura actual", de Lukács o el excelente "Sermón pagano a la clerecía cristiana", de Wright Mills, hasta los textos políticos de incitación como "Discurso por y para la esperanza", de Max Aub. Nombres y títulos que lo dicen todo de la calidad y el interés de *Mito*, que por supuesto no excluyó a los pensadores latinoamericanos; entre ellos figuran especialmente por su asiduidad los venezolanos Mariano Picón Salas, Guillermo Sucre y Juan Liscano, y los mexicanos Alfonso Reyes, Octavio Paz y Carlos Fuentes.

Sanín Cano

En el número de abril/mayo de 1957, *Mito* publicaba una "Declaración de los intelectuales colombianos", uniéndose a la protesta nacional contra la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla; esa edición saludaría con su aparición la caída del régimen, situación que sería analizada en números si-



Baldomero Sanín Cano.



Baldomero Sanín Cano.
Portada de Carlos Roa para "Semana", mayo 7 de 1949.

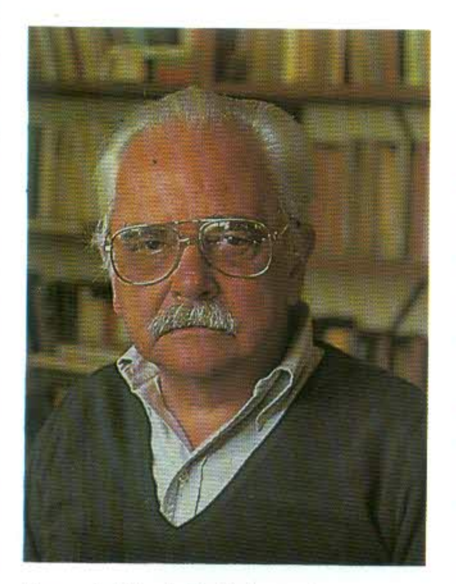
guientes de la revista. La "Declaración" estaba firmada por numerosos personajes de las letras, la cultura y la política, encabezados por Baldomero Sanín Cano. Respecto de la "Declaración", ser el primer firmante quizá no connotaba nada, pero en cambio sí connotaba mucho en relación con los afectos y admiraciones de la revista. Es por eso que Sanín Cano encabezaría una lista de los ensayistas de *Mito*, ya no dentro de un esquema cronológico de periodización de la historia del ensayo, pero sí como figura señera y excepcional a la que *Mito* dio toda su significación en la órbita intelectual del país. Sanín Cano (Toledo, Antioquia, 1861-Bogotá, 1957) contaba 94 años de edad al iniciarse la aventura de Gaitán Durán y desde el siglo XIX había estado produciendo sin interrupción una obra para entonces ya voluminosa pero, sobre todo, verdaderamente coyuntural y sin precedentes en los inicios del siglo XX por su lucidez y su vasta erudición. *Mito* acogió en sus páginas, en un par de ocasiones, al ilustre anciano —quien todavía producía— y publicó su libro *Pesadumbre de la belleza y otros cuentos y apólogos* en la colección literaria de la revista.

El amigo de José Asunción Silva, el polemista enfrentado a los rancios principios de la *Gruta simbólica*, el promotor de Guillermo Valencia como poeta, el liberal furibundo durante la hegemonía conservadora, el liberal crítico durante la República Liberal, dejaba de ser considerado ahora como una voz ocasional, siempre esperada, y se convertía en una obra, un hito en la magra historia del pensamiento colombiano, una referencia obligada en el estudio y análisis de los más diversos temas de la cultura humanística nacional y universal: coronas fúnebres que el antioqueño tuvo el privilegio de recibir poco antes de su muerte.

Sin ser un ensayista "de planta", Sanín Cano encabeza el grupo de los de *Mito* por el reconocimiento que ésta hace de él. Los otros ensayistas, cuyas obras adquieren un relieve particular en la revista, son, aparte del propio Jorge Gaitán Durán, ensayista por excelencia, de quien ya hemos hablado, Hernando Valencia Goelkel, Hernando Téllez y Rafael Gutiérrez Girardot.

Valencia Goelkel

Valencia Goelkel (Bogotá, 1928) inicia su carrera literaria en *Mito*. Allí despliega sus aptitudes de escritor en los campos de la crítica literaria, de arte y de cine, y como traductor. Esos son los tres campos en los que Valencia ha medrado, casi con exclusividad y en una labor monumentalmente asistemática, apenas unificada en dos períodos marcados por las dos revistas en las que dejó su impronta: *Mito*, durante toda su existencia, y *Eco*, la continuadora del interés por el pensamiento contemporáneo de aquélla, de la cual fue redactor entre 1963 y 1967. Otros textos suyos, siempre relativamente cortos y desprevenidos, han sido publicados en diversas publicaciones culturales y no culturales del país. Esa actividad ensayística más en la sombra que publicitada, ha dejado como resultado —siempre en selección— los libros *Crónicas de cine*, *Crónicas de libros* y *El arte viejo de hacer novelas*.

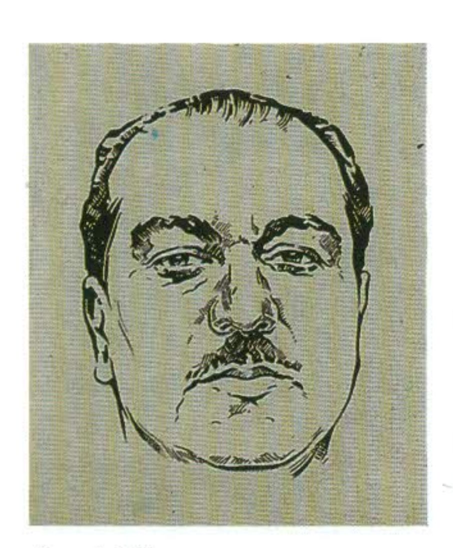


Hernando Valencia Goelkel.
Fotografía de Ernesto Monsalve.

En *Mito*, Valencia se reveló como uno de nuestros mejores ensayistas, no obstante su negativa a tratar temas generales o teóricos. El carácter ensayístico de sus textos sobre cine, literatura o arte, proviene sin duda de su formación humanística universal, complementada en sus trabajos de lectura y traducción de autores de lengua inglesa y francesa, con sospechados acercamientos a las literaturas germánicas. Es decir, que Valencia Goelkel no es por definición un especialista cinéfilo ni un crítico literario o de arte especializado, sino básicamente un ensayista por la amplitud de sus referencias y la sutileza de sus interpretaciones. Al lado de Gaitán Durán y Hernando Salcedo, Valencia Goelkel inaugura en Colombia la crítica de cine seria, con exposición de conocimientos técnicos, pero sin librarse a un formalismo vacío y con interpretaciones mesuradas; otro tanto puede decirse de su crítica de artes plásticas, con excelentes ensayos, donde no hay cabida para el lugar común, sobre José Antonio Roda o Fernando Botero, pero también sobre temas menores como los carteles publicitarios de cine; estos ensayos esperan aún ser recogidos en libro, debido más a la apatía editorial de Valencia que a cualquier otra razón. Pero en donde más se muestra la lucidez del ensayista es en la crítica literaria, una crítica objetivista, ceñida al comentario de libros (un ensayo del tipo de "Destino de Barba-Jacob", sobre una obra completa, constituye más bien una excepción en su producción) pero con un lenguaje muy personal, logrado a fuerza de no hacer mucho caso a las inflaciones terminológicas de las nuevas escuelas estructuralistas. Valencia Goelkel es un defensor del gusto, en recensiones a novelas, teatro, cuentos, poesía, pero también un brillante glosador de obras técnicas o históricas como la *Sociología de la novela*, de Lucien Goldmann, la *Historia del arte*, de Ernst Gombrich o la *Crítica del gusto*, de Galvano Della Volpe.

Hernando Téllez

Hernando Téllez (Bogotá, 1908-1966) es, con Sanín Cano, el otro ensayista independiente que adhiere al movimiento efervescente de las ideas que hizo bullir la revista *Mito*. Vinculado inicialmente a los ensayistas y po-



Hernando Téllez.
Plumilla de Alberto Arango Uribe.
Biblioteca Nacional, Bogotá.

líticos de la generación de Los Nuevos, Téllez entabla bien pronto una duradera amistad, personal e intelectual, con Gaitán Durán y se convierte en colaborador permanente de la revista desde los primeros números, con artículos de crítica literaria, penetrantes ensayos sociológicos ("En el reino de lo absoluto", "Notas sobre la conciencia burguesa") y con los textos fulgurantes titulados "Márgenes" (algo así como notas al margen), en los que se pone de manifiesto su inocultable vocación esteticista, a veces imágenes que quieren transmitir reflexión: «Este que palpo es, ciertamente, mi rostro, el que me sirve de señal y de pregón para notificar al mundo mi existencia, y, sin embargo, ahora mismo no sé nada de él, ni del significado de mis expresiones, ni del tiempo vital que los demás están leyendo en la doble página abierta de los ojos, en la curva de los labios, en la superficie de la frente, en el esquema de los perfiles»; a veces, son escolios, antecedentes sueltos del género que llevaría a su perfección su admirado Nicolás Gómez Dávila: «Los profesores de literatura me producen admiración y horror. Saben todo cuanto se debe enseñar para que los discípulos detesten, de por vida, a la literatura».

El problema central que atraviesa la ensayística de Téllez son las relaciones, para él no tan complejas, más bien degradadas, entre cultura —entendida como la órbita de la creación artística, literaria y filosófica— y sociedad. El papel cada vez más denigrante de la cultura en la realidad social, y por tanto su compleja valoración para el hombre, constituye el núcleo, a veces velado, de su meditación literaria. Desde sus "bagatelas" hasta sus ensayos mayores, no demasiado extensos, como "Notas sobre la conciencia burguesa", la soledad y el aislamiento de un hombre interior, espiritual, capaz del placer estético, revelan un escepticismo moderado frente al mundo y una afirmación rotunda de la dimensión estética. Sus escritos, todos, delatan la voluntad de crear una realidad verbal, plástica y melodiosa, una hiperconciencia del lenguaje que tiene pocos puntos de comparación en Colombia.

Castizo, lúdico, irónico y de lucidez abrumadora, Téllez ejerció sobre los intelectuales de mitad del siglo un magisterio tan explicable como distante, pues, al igual que Valencia Goelkel, no buscó publicaciones oficiales sino la próvida penumbra de su sala de lecturas y trabajo, empecinado, como Valencia y con la excepción de sus escasos relatos, en el dominio de un género literario, que él llamaba genéricamente la crítica. Esa labor quedó consignada en los libros *Inquietud del mundo, Bagatelas, Luces en el bosque, Diario, Literatura* y *Literatura y sociedad*, que diera comienzo a la colección literaria de Ediciones Mito. Póstumamente se publicaron otros textos bajo los títulos *Confesión de parte* y *Textos no recogidos en libro*.



Rafael Gutiérrez Girardot. Foto "El Tiempo"

Gutiérrez Girardot

El otro gran ensayista es Rafael Gutiérrez Girardot (Sogamoso, 1928). Podría decirse que Gutiérrez es algo más y algo menos que un ensayista: es un filósofo, acaso el único filósofo colombiano; pero su método, su discurso y su formación académica, íntimamente ligados a la literatura, son los de un ensayista. En 1961, Gaitán Durán escribía sobre él: «Hallamos sin dificultad en el país excelentes profesores de filosofía, como Danilo Cruz Vélez y Rafael Carrillo; o intrincados divulgadores de retóricas filosóficas, como el profesor Luis López de Mesa; o cronistas que usan con desenfado y talento una personal verba de apariencia filosófica, como Fernando González; o escritores que en bello estilo expresan reflexiones emparentadas con determinados enfoques de la filosofía contemporánea como Nicolás Gómez Dávila y Hernando Téllez. Pero hasta el momento la única *posibilidad* de un pensamiento filosófico original en Colombia es el que ofrece Rafael Gutiérrez Girardot; reside en el rigor y en el inconformismo, en el método y en la imaginación de este desconocido, quien por lo demás trabaja en Alemania». El rigor, el inconformismo, el método y la imaginación de Gutiérrez son factores de un solo dato, que él mismo ha convertido en una condición única de la filosofía como tal: el pensamiento sistemático y original, un pensamiento con propuestas para el mundo moderno, no restringido a la simple glosa o interpretación de los grandes filósofos: un pensamiento productivo.

Dentro de una tendencia sociológica, justamente crítica respecto del marxismo escolástico y conocedora de los nuevos rumbos del pensamiento occidental, Gutiérrez ha derivado —y en ello está su filosofía— hacia una especial atención a la historia; no una historia abstracta o idealista, a la manera de Georg Wilhelm Hegel —su maestro innegable— sino hacia historias concretas: la historia de la literatura, la historia de la filosofía, la historia hispanoamericana, la historia europea, etc.

En *Mito*, Gutiérrez Girardot fue un invariable colaborador con artículos, reseñas y traducciones. Sus ensayos no eran meramente divulgación de sus filósofos escogidos, sino problematizaciones en el interior de los grandes sistemas de pensamiento que ellos representaron y en el exterior de la realidad histórica. Ensayos como "Nota sobre Hegel", que es mu-



Portada de "Modernismo", de Rafael Gutiérrez Girardot, publicado en Bogotá por Universidad Externado de Colombia y Fondo de Cultura Económica, 1987.

cho más que una nota, "¿Qué es dialéctica?", "Nietzsche" o "Marginalia" (sobre Marx y Hegel), publicados en la revista, muestran ya en el joven escritor un apropiamiento personalísimo y complejo de los problemas planteados por los filósofos sobre los cuales se ha cimentado la filosofía moderna. Un estilo denso e incansablemente combativo han limitado acaso la proyección de sus prosas entre nosotros (hace más de 30 años está radicado en Alemania) que, por supuesto, tiende más al ensayo extenso y sistemático que al texto marginal y opinatorio. Ejemplos de este tipo de ensayo son: *Nietzsche y la filología clásica, Poesía y prosa en Antonio Machado, Modernismo* o *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana.*

Nicolás Gómez Dávila

Otro ensayista *sui generis*, difícilmente clasificable, pero bien pronto acogido por *Mito*, es Nicolás Gómez Dávila (Cajicá, Cundinamarca, 1913), quien sólo publicó unas "Notas" en la revista, que por lo agudas, lacónicas y bien escritas bastan para destacarlo entre los escritores de este período. Esas "Notas" se convertirían, con el correr de los años, en escolios, el género adoptado por Gómez Dávila para la difusión de un pensamiento fragmentario y sólido, un pensamiento dialéctico, subyacente siempre a la lectura de unos autores y unas obras: *Escolios a un texto implícito* será la obra definitiva de Gómez Dávila, frases y párrafos —tal vez estrofas— entre aforísticos y esbozadamente ensayísticos, que establecen un diálogo apenas sugerido entre el autor y los pensadores-libros que aquél ha seleccionado de entre su riquísima y no babélica biblioteca. Pensadores alemanes, ingleses, franceses, latinos, griegos, que Gómez Dávila ha devorado en sus lenguas originales y que deben resignarse muchas veces a ser escoliados y no mencionados en los elaboradísimos y sonoros pensamientos del escritor sabanero. Nicolás Gómez había publicado ya en 1959 un volumen titulado *Textos*, que obligaba prácticamente, después de una lectura ligera, a la propuesta del escolio, pues, bajo la apariencia de un ensayo extenso, de reflexiones relativamente encadenadas, los textos se entrecortan en frases lapidarias y autosuficientes, renuentes a la conformación de un discurso unitario.

Ya desde *Textos*, pero definido rotundamente en sus *Escolios*, Gómez Dávila configuraba un proyecto, igualmente fragmentario, del reaccionarismo intelectual, «católico y retardatario», según sus propias palabras, de un radicalismo cuya validez sólo puede apreciarse en el contexto de un intelectualismo puro, más cercano al desencanto de Emil Michele Cioran que al moralismo de François La Rochefoucauld.

Otros ensayistas

Otros ensayistas, menos importantes dentro del espíritu de *Mito*, más académicos acaso o más especializados en temas particulares, son: del *staff* de *Mito*: Pedro Gómez Valderrama (Bucaramanga, 1923 - Bogotá, 1992), más narrador, cronista o reseñista que ensayista, cuyo principal trabajo publicado en la revista fueron las crónicas de brujas medievales y de la Inquisición colonial (más historia anecdótica que ensayo); Jorge Eliécer Ruiz (Bucaramanga, 1931), autor del ensayo "Situación del escritor en Colombia"; y Eduardo Mendoza Varela, también escritor ligero de temas de viajes y turismo irregular. Entre los colaboradores ensayistas, cabría destacar a Daniel Arango (Villavicencio, 1920), con un importante ensayo sobre "La estética contemporánea"; Andrés Holguín, siempre ligero y panorámico, aun en temas pretendidamente filosóficos; Gerardo Molina (Gómez Plata, Antioquia, 1906 - Bogotá, 1991), Antonio García (Bogotá, 1912-1982) y Jorge Child, entre los pensadores políticos, todos de izquierda; Indalecio Liévano Aguirre (Bogotá, 1917-1982) entre los historiadores; Marta Traba (Buenos Aires, 1930-Madrid, 1983), entre los críticos de arte ("Problemas del arte en Latinoamérica"); Mauro Torres (1928), entre los psicólogos; y Orlando Fals Borda (Barranquilla, 1925), entre los sociólogos.

Bibliografía

COBO BORDA, JUAN GUSTAVO. "Mito". En: *Manual de literatura colombiana*, vol. II Bogotá, Procultura-Planeta, 1985.

COTE LAMUS, EDUARDO. *Obra literaria*. Bogotá, Colcultura, 1975.

CHARRY LARA, FERNANDO. "El grupo de Mito". En: *Poesía y poetas de Colombia*. Bogotá, Procultura, 1986.

GAITÁN DURÁN, JORGE. *Obra literaria*. Bogotá, Colcultura, 1975.

GARCÍA MAFFLA, JAIME. "Mito". En: *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991.

Mito, 1955-1962. Selección de textos. Selección de Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá, Colcultura, 1975.

MORENO-DURÁN, RAFAEL HUMBERTO. "*Mito*: memoria y legado de una sensibilidad". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XXVI, Nº 18 (1989), pp. 19-29.

RESTREPO, LUIS ANTONIO. "Literatura y pensamiento. 1946-1957" y "Literatura y pensamiento. 1958-1985". En: *Nueva historia de Colombia*, vol. VI. Bogotá, Planeta, 1989, pp. 65-108.

ROMERO, ARMANDO. *Las palabras están en situación*. Bogotá, Procultura, 1985.

SUESCÚN, NICOLÁS. "Examen de Mito". *Lecturas Dominicales* (junio 19, 1977), p. 2.

Textos sobre Jorge Gaitán Durán. Varios autores. Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1990.

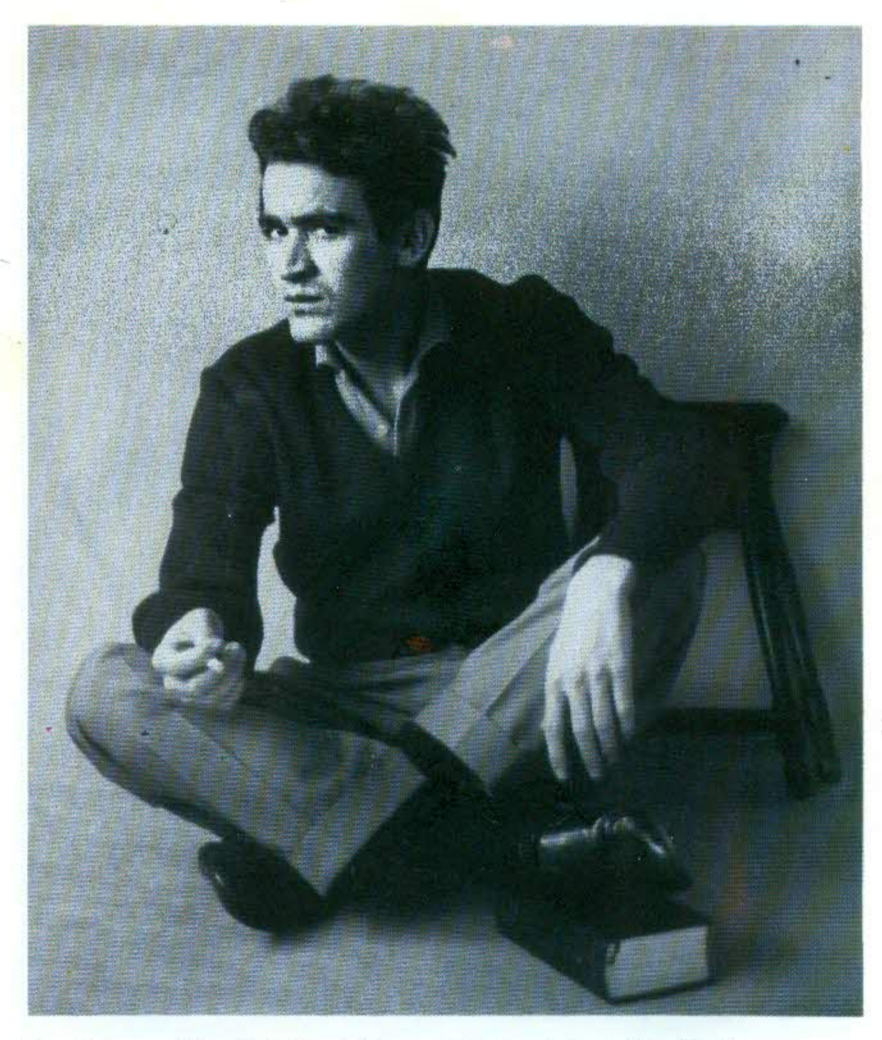
El nadaísmo

Jotamario Arbeláez
Eduardo Escobar

En 1957 Colombia anduvo en un período de agostamiento espiritual después de años de violencias, millones de muertos, ignorancia servil y miserias sin misericordia. Una dictadura militar de corte populista había sido el recurso impuesto por las clases dominantes para pactar la paz, una paz esquiva y de complacencias criminales, y ese mismo dictador usado de monosabio había sido derrocado cuando se propuso romper el arcaico bipartidismo con el invento de su Tercera Fuerza, movimiento vago, postura imprecisa, en el cual militaba un joven llamado Gonzalo Arango y que algunos sociólogos emparentaron con el Tercer Reich, exagerando a veces la nota de los ataques al acusar al profeta del nadaísmo de fascista facineroso. Ni Gustavo Rojas Pinilla da para tanto, ni Gonzalo tuvo jamás una política definida de dogmático.

El joven escritor, al parecer suplente en la Asamblea Nacional Constituyente del general Rojas Pinilla, entró en un estado de perplejidad e indecisión al partir Rojas al exilio otorgado en castigo por su desobediencia al orden establecido. La verdad, innumerables jóvenes ambiciosos de cambios habían puesto su corazón y sus esfuerzos en las reformas del general, pero también es cierto que cuando a éste comenzó a balanceársele el piso, deslizaron hacia la ostentación de gestos más oportunos. En cambio Gonzalo Arango, quien fue siempre un obstinado adicto a las causas perdidas y cliente de los antros más débiles, permaneció defendiendo una trinchera sin futuro; la de la dignidad nacional y la lealtad personal al sueño.

Fue en Cali, según cuentas, donde la desesperación de una noche sin futuro le trajo a Gonzalo Arango la idea de fundar un movimiento que se llamara nadaísmo. Pronto regresó a la amada ciudad de su juventud, Medellín, donde se le adhirió en primer lugar Alberto Escobar Angel. Luego cayeron atraídos por la gravedad de la idea descabellada, Amílcar Osorio, apodado U., Elkin Gómez, Guillermo Trujillo, Eduardo Escobar, Darío Lemos (Dariolemos) y Humberto Navarro.



Gonzalo Arango. Fotografía de Hernán Díaz, ca. 1960. Casa de Poesía Silva, Bogotá.

Después aparecería el primer *Manifiesto nadaísta*, impreso por la tipografía Amistad, financiado con plata del novelista Humberto Navarro y distribuido entre todos. Este primer engendro programático, de ardua lectura, hubiera pasado inadvertido, sin embargo, a causa de la sosa diagramación y del concepto general de la redacción misma, exceptuando tal vez los alborotados textos que le servían de apéndice al folleto, ilustrado con una fotografía de Gonzalo Arango que bien hubiera servido para la promoción de cualquier hipnotista de feria. Pero el nadaísmo, aunque fuera un movimiento cultural compuesto por poetas incipientes, jóvenes dibujantes, estrenados pintores, adolescentes filósofos aficionados, adoptó desde el comienzo unos aires escandalizadores, el talante desacralizador que lo convirtió primero en noticia pintoresca y después en auténtica conmoción. Los poemas, aunque sus autores alardearan de éstos como belleza nueva, incendiaria frescura, estética de avanzada, hicieron menos por la publicidad del nadaísmo que las vestimentas de Dariolemos, el peinado de Amílcar Osorio, su narguile, la pose misteriosa de enviado de Sa-



Nadaístas frente al Capitolio Nacional: Arturo Esguerra Márquez, Patricia Ariza, Luis Darío González, Fanny Buitrago, Jotamario Arbeláez, Moisés Melo, Carmen Payán, Gonzalo Arango, Elmo Valencia. Fotografía de Nereo López publicada por "O Cruzeiro", 1963.

NADAISMO

Manifiesto nadaísta 1958

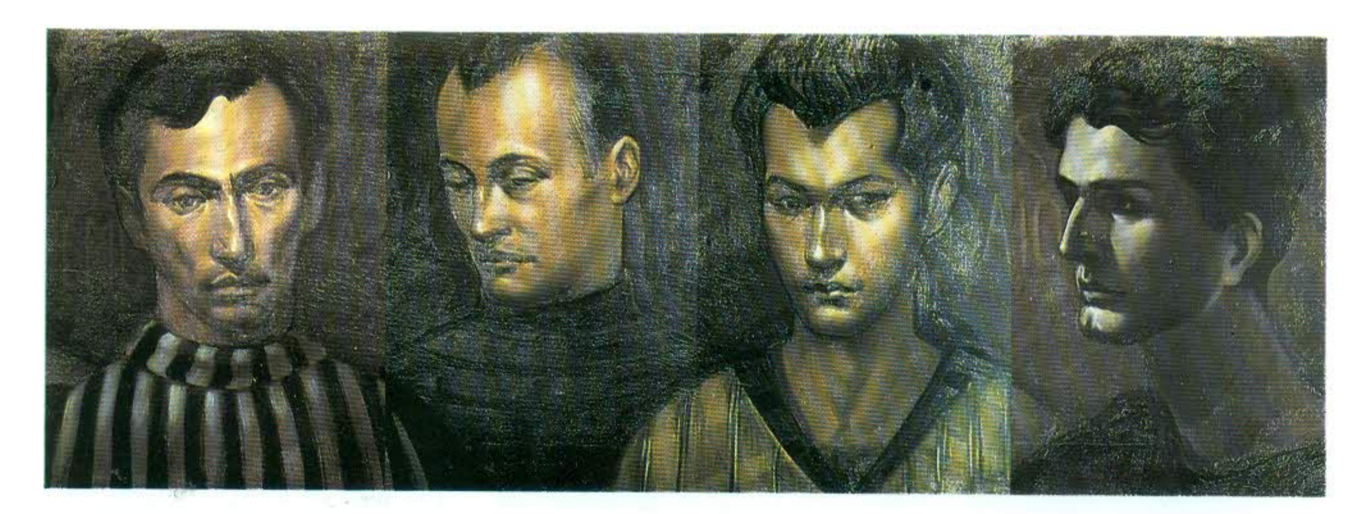
Elmo Valencia	1930	
Gonzalo Arango	1931	1976
Jaime Jaramillo Escobar	1932	
Humberto Navarro	1932	
Jotamario Arbeláez	1940	
Amílcar Osorio	1940	1985
Darío Lemos	1941	1987
Eduardo Escobar	1943	

tanás de Gonzaloarango con su gabardina de carterista, los tics de "Cachifo" Navarro, las embriagueces desvergonzadas y el terrorismo intelectual. Un día, los nadaístas quemaban libros en una plaza; otro, comulgaban con caras de amargados en una misa solemne, con la devota intención de ser contemplados; se sabía que hacían sus citas de amor en los cementerios. Precisamente en el primer recital de la poesía nadaísta, organizado en el antiguo Museo de Zea de Medellín, hoy Museo de Antioquia, el mismo Gonzalo Arango leyó uno de sus poemas más espléndidos, titulado "Sonata metafísica para que bailen los muertos". En otra ocasión los nadaístas bañaron con yodoformo y azafétida una reunión aburrida de intelectuales católicos. El país fue sacudido con el desplante. Gonzalo Arango fue encarcelado.

Los nadaístas se hicieron asiduos visitantes de los establecimientos carcelarios, los reformatorios, los asilos siquiátricos. A veces, publicaban sus textos incalificables. En general, el público lector no sabía qué pensar de un poema como "Plegaria nuclear de un cocacolo", de Amílcar Osorio; o de Santiago García gritando en medio del escenario que quería orinar, en *H-K 111*, el drama de Gonzalo Arango.

El hervidero de apariencia crapulosa guardaba, sin embargo, en sus gavetas los secretos de un impredecible experimento espiritual. Y dejaba en las almas de los colombianos un tufo benéfico, prolongado hasta hoy en admiraciones muy merecidas y mezquinas repulsas gratuitas. Mientras tanto espantaban, pues, la placidez parroquial de la Villa de la Candelaria.

Los nadaístas trabajaban también sus poemas y hacían de combustible en una vida cultural conformista, sosegada y boba. Sus atrocidades despertaron curiosidad en las provincias. Poco a poco aparecieron nuevos fenómenos poéticos, como en Cali Jotamario Arbeláez, Alfredo Sánchez, Elmo Valencia, Diego León Giraldo, y ese prodigio de hombre que de niño había sido uno de los amigos predilectos de Gonzalo Arango: Jaime Jaramillo Escobar, quien en su prudencia serpentina se firmaba con una equis y tres números de su cédula (X-504). Y en Venezuela, Ecuador, México, Argentina, Perú, surgieron como la peste despelucados versolibristas, prosistas del desgarramiento: un arte nuevo. No otra retórica. Expresiones de la existencia cerrera.



Elmo Valencia, Jaime Jaramillo Escobar (X 504), Jotamario Arbeláez, Luis Darío González. Oleo de Leandro Velasco, 1960 (detalle). Colección particular, Bogotá.

El nadaísmo, ya sabemos, pretendía ser mucho más que literatura soberbia, desordenada y urticante. En cada ciudad y pueblo de Colombia hubo un raro que proclamó la santa locura de la poesía, opuesta a los razonamientos estériles del orden establecido. Un poetastro, un suicida bienintencionado, un dramaturgo infernal, un novelista límbico, cada aldea colombiana tuvo que ver con la esperanza de un nuevo orden. Porque, además, el nadaísmo se declaraba revolucionario, profético síntoma de una felicidad nueva y terrible y de los desarreglos del presente. Somos una revolución al servicio de la barbarie, proclamaban los nadaístas. Y la papelería donde Gonzalo Arango derramaba sus profusas cartas a los seis puntos cardinales, incluidos los olimpos dormidos y los teñidos sótanos satánicos, estaba adornada con este membrete definitorio: el nadaísmo es un siquiatra aplicándole choques eléctricos a la Virgen de los Milagros. Y con esta declaración sumaria: el nadaísmo es una flor con sensibilidad socialista. Fueron años estupendos, espléndidos, festivos. El nadaísmo era una aventura insólita asumida con la irresponsabilidad de una juventud desengañada. Gonzalo Arango, al abrir las puertas del desorden inaugural del verso y los amores del mundo, contaba 26 años, siendo el mayor. El más joven poeta nadaísta gozaba de magros catorce. Hubo muchos desertores. Y montones de sacrificios. Hasta cuando la ciudad de Medellín, que vio el alba del surgimiento, se quedó estrecha.

Eduardo Escobar paró en el reformatorio. Dariolemos preso. Gonzalo Arango y Amílcar Osorio iniciaron una gira de conferencias por Colombia, Cali, Manizales y Pereira, durante la cual se sumaron al desplome glorioso los poetas de Cali. Después, Gonzalo Arango ancla en Bogotá, donde se convertiría en escándalo y dramaturgo precursor del nuevo teatro en Colombia, en compañía de jóvenes actores como Santiago García, Fausto Cabrera y Mónica Silva. También escribía cuentos. Ganador de todos los concursos donde no fuera jurado.

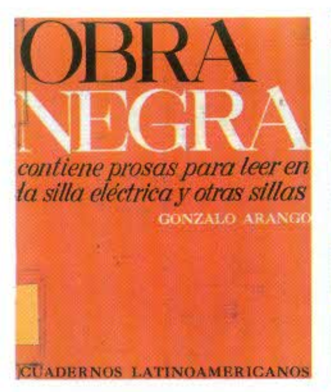
El nadaísmo se puso de moda; su fundador era el escritor más renombrado. Amílcar Osorio admiraba con su literatura inteligente de frívolo. Jotamario, Elmo Valencia, Mario Rivero, daban lecturas de sus poemas deslumbrantes. Es la palabra: el nadaísmo deslumbró. El público hasta empezó a perdonar las groserías, desplantes e infracciones de los nadaístas, convertidos de infames en famosos.

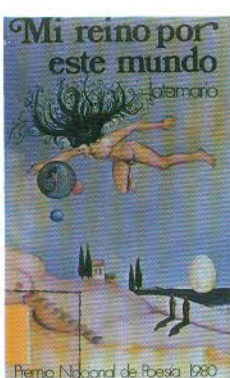
Entonces, Malmgren Restrepo, el lírico ilustrador de los primeros textos nadaístas, Amílcar Osorio, Alberto Escobar, Jaime Espinel, fueron a probar su mala suerte a Estados Unidos, donde los cogió el jipismo preparados, adiestrados para los festines en lo maravilloso cotidiano, que resume el método secreto del primer nadaísmo.

Los nadaístas que permanecieron en Colombia maduraron, como todas



Jotamario Arbeláez y Eduardo Escobar. Fotografía de William Zapata, 1970.







Portadas de: "Obra negra", de Gonzalo Arango (Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1974); "Mi reino por este mundo" (carátula de Ercole Laorni, Bogotá, Oveja Negra/Golpe de Dados, 1980); "Doce poetas nadaístas de los últimos días", antología por Jotamario Arbeláez (ilustración de Alvaro Barrios, Bogotá, Centro Colombo Americano, 1986).

las cosas, a golpes. Arremansados, convirtieron el arte en el destino irremediable para siempre. Amílcar, Alberto, Jaime, regresarían. Solamente Malmgrem Restrepo se empecina en seguir exiliado. Lejos de los desórdenes nacionales, el canibalismo, las masacres antiguas.

Elmo Valencia publicó con ilustraciones del citado Restrepo inolvidables textos de insólitas texturas, que no pasarán inadvertidos para la historia de la literatura colombiana. El mismo Restrepo produjo narraciones de una sobriedad no probada en Colombia entonces todavía. Jotamario dio a la luz algunos de sus mejores poemas, de ambiente popular y cosidos con los hilos del mejor surrealismo; así llegó la hora cuando hubo que tomar en serio a los nadaístas. Aunque ellos siguieran bromeando. Se ha dicho repetidas veces que a los nadaístas los unía más lo que no querían ser que aquello que aspiraban a hacer. No es cierto que el nadaísmo fuera una imitación servil, anacrónica y desatornillada de importantes movimientos internacionales, ni de los *beat* ni del existencialismo; fue una floración de la necesidad en la anacrónica Colombia, que seguía anclada en el siglo XIX, fraguando sonetos pastoriles mientras el mundo moderno mantenía encendidos los cohetes. El fermento de una podredumbre en un estancamiento remiso. De ahí que el experimento participe de un espíritu reconocible en otras conmociones. Además, los nadaístas no tuvieron reservas. En el territorio virgen de sus mentes cupo todo: Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, el futurismo, Vladimir Maiakovsky, el marqués de Sade, la mística cristiana, el budismo zen, el martirio ideal, el desenfreno inútil de los degenerados, el prosaísmo vitalista de los jóvenes prosistas norteamericanos como Jack Kerouac, Fernando González, el conde de Lautreamont, Pistocho el pistolero...

Por eso la literatura nadaísta es diversa, heterogénea y sorprendente, aunque poco tengan que ver los versos escogidos de Amílcar Osorio con los primeros textos de Gonzalo Arango, a veces con un aire Apollinaire, o con el humor de los cuentos líricos de otros. A partir de los experimentos convenidos del comienzo, cada uno fue encontrando el estilo singular, un espíritu propio. También los unía la idea de la poesía como desvelamiento y el arte como revelación de sí mismo y del mundo del que participaban.

Un serio repaso de la literatura colombiana de este siglo deja ver inevitablemente ya en el movimiento nadaísta la fiesta de la inteligencia como



Jotamario Arbeláez, Gonzalo Arango, Luis Darío González, Arturo Esguerra y Carmen Payán en el Café Automático. Foto: Nereo López, 1963.

placer y rebelión feliz. Ningún otro movimiento pasado ni posterior alcanzó a producir frutos tan sápidos y abundantes tanto en la literatura como en la vida colombianas. Toda la segunda mitad de este siglo fantasioso y abstruso está ocupada por el remoloneo nadaísta, por el baile de imprevistos de este movimiento, el único movimiento cultural colombiano, por lo demás, salido de la provincia, el único, además, generado por las clases medias y el único que sobrepasó las manidas concepciones del arte hacia la desnudez del ser y los terrores de la intimidad y las fronteras.

Nombres muy queridos, como los de Fernando González, Gabriel García Márquez, Aurelio Arturo, Alvaro Mutis, fulguraron solitarios. Pero ninguna generación deja para el futuro una estela tan viva. La obra de los nadaístas vivos, en marcha, está en pleno desarrollo todavía. La de los muertos, sigue sin ordenar ni valorar adecuadamente y todavía paga el tributo a las enredadas mezquindades de la envidia y la incompresión de la mala fe de quienes piensan que para ser Tarzán basta pegar un grito sobre el cadáver de los otros.

Todo quede para el siglo que viene, si le sobra tiempo y el nuevo orden prometido no es la próxima barbarie.

Bibliografía

ARANGO, GONZALO. *13 poetas nadaístas* (antología). Medellín, Ediciones Triángulo, 1963.

ARANGO, GONZALO. *De la nada al nadaísmo* (antología). Bogotá, Tercer Mundo, 1966.

ARBELÁEZ, JOTAMARIO. *Doce poetas nadaístas de los últimos días*. Bogotá, Centro Colombo Americano, 1986.

COBO BORDA, JUAN GUSTAVO. "El nadaísmo". En: *Manual de literatura colombiana*, Vol. II. Bogotá, Procultura-Planeta, 1988.

ESCOBAR, EDUARDO. *Gonzalo Arango. Correspondencia violada*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1986.

ESCOBAR, EDUARDO. *Gonzalo Arango*. Bogotá, Procultura, 1990.

ESCOBAR, EDUARDO. *Nadaísmo crónico*. Bogotá, Arango Editores, 1991.

GONZÁLEZ, FERNANDO. "Gonzalo Arango y el nadaísmo". *Magazín Dominical*, Nº 153 (marzo 2, 1986).

ROMERO, ARMANDO. *El nadaísmo o la búsqueda de una vanguardia perdida*. Bogotá, Tercer Mundo-Pluma, 1988.

VALENCIA GOELKEL, HERNANDO. "El triunfo del nadaísmo". *Eco*, XI/3, Nº 63 (julio, 1965).

Narrativa de los años sesenta

Alvaro Pineda Botero

HISTORIOGRAFÍA LITERARIA HASTA LOS AÑOS SESENTA

A comienzos de la década de 1960, Gabriel García Márquez se quejaba en un artículo de periódico que la literatura colombiana era «un fraude a la nación». Esta frase debe entenderse como un pronunciamiento político y una denuncia contra las tradiciones literarias dominantes en Bogotá a través de todo el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX; tradiciones de origen español que florecieron en la "Atenas suramericana" y que la capital había querido imponer a lo largo y ancho del territorio nacional. En efecto, las historias de la literatura en Colombia habían sido concebidas como si existiese desde siempre una cultura orgánica y una identidad única. Ya en 1867, José María Vergara y Vergara en su *Historia de la literatura en Nueva Granada* abogaba por la idea de una literatura nacional. Otros historiadores como Joaquín Ortega Torres, Antonio Gómez Restrepo, Javier Arango Ferrer, Baldomero Sanín Cano, Rafael Maya y Gustavo Otero Muñoz, en el siglo XX, publicaron diversos tratados, todos bajo el supuesto de la existencia de una literatura nacional. Igual aconteció con la conocida obra de Antonio Curcio Altamar, *Evolución de la novela en Colombia* (1957), que presenta una bibliografía muy amplia y está llena de comentarios acertados sobre novelas y novelistas, por lo que ha sido por décadas fuente obligada de consulta. Sin embargo, su estructura implica una concepción lineal de la literatura dentro de un marco nacional. Es decir, se basa en la idea de una novelística orgánica, en movimiento progresivo, producida por una cultura única. No toma en cuenta los conceptos de regionalismo, ni hace consideraciones de clase, políticas o de centros de poder. El cuerpo principal de su estudio, o sea la parte segunda, está organizado en capítulos que siguen una secuencia histórica: romanticismo, costumbrismo, realismo, modernismo, novela terrígena y novela contemporánea, capítulos que a grandes rasgos están inspirados en las categorías en las que tradicionalmente se ha estudiado la literatura europea, y que también, tradicionalmente, se han utilizado para escribir la historia literaria de Colombia.



Gabriel García Márquez. Fotografía de Hernán Díaz, 1985. Archivo Revista Diners.

Así, al hablar de «fraude», García Márquez implícitamente está afirmando que la enseñanza y la difusión de la literatura han respondido a los intereses de la clase dominante. En efecto, los liberales, en la Colombia del siglo XIX, predicaban el federalismo y su ideología estaba orientada hacia la creación de una sociedad moderna y pluralista, abierta a los nuevos desarrollos franceses e ingleses. Los conservadores, por el contrario, buscaban perpetuar la tradición cristiana española, basada en el centralismo y el autoritarismo. Triunfaron los conservadores a partir de 1880. La ideología conservadora, evidentemente, tenía que enfatizar, no las diferencias regionales, sino el centralismo, y para ello había que alimentar la ficción de una sola cultura y una sola literatura. Dentro de esta visión

centralista tenían especial importancia los estudios de filología y de lenguas clásicas como el griego y el latín y se aceptaban las normas de la Real Academia de la Lengua. Por el contrario, tradiciones orales como la trova y en general las varias formas de la cultura popular y los dialectos regionales, no tenían mayor cabida dentro del concepto oficial de "cultura".

En realidad, Colombia ha sido desde la Colonia un país de regiones y de culturas regionales. Pero al estudiar la literatura se han olvidado con frecuencia los varios orígenes regionales, y se ha pretendido englobar una inmensa y disímil cantidad de obras bajo un mismo concepto, olvidando identidades, culturas y corrientes de desarrollo específicas y diferentes. Aunque no se ha llegado a una conclusión definitiva sobre cuántas y cuáles son las regiones colombianas, sí resulta evidente que la narrativa de la costa atlántica anterior a 1970 difiere radicalmente de la que se ha escrito en Antioquia, y ésta de la del altiplano cundiboyacense.

Modernidad e integracion nacional

Sólo a partir de la década de 1960 se comenzó a cuestionar la manera tradicional de interpretar, criticar, seleccionar y por lo tanto establecer el *corpus* de la literatura colombiana. El primer resultado de esta reinterpretación ha sido el de rescatar obras y autores del pasado, de indudable valor, que hasta ese momento habían sido inadvertidos. Tal es el caso de los cartageneros Juan José Nieto (1805-1866), cuya obra *Ingermina o la hija de Calamar* (1844) bien podría ser considerada la primera novela de la época republicana de Colombia, y Luis Carlos López (1879-1950), cuya poesía de hondo contenido social fue desconocida en los cenáculos capitalinos de comienzos del siglo. Las novelas del antioqueño Tomás Carrasquilla (1858-1940) sólo tuvieron difusión adecuada y aceptación general a partir de los estudios del canadiense Kurt Levy, a finales de la década de 1950. Y la novela *Las estrellas son negras* (1949), del escritor chocoano Arnoldo Palacios, bien estudiada por investigadores extranjeros, continúa siendo casi ignorada en el país.

Dentro de este panorama general, la década de 1960 adquiere gran importancia: Colombia entra de lleno en la modernidad. Desde el gobierno del presidente Enrique Olaya Herrera (1930-1934) y luego a través de los gobiernos de Alfonso López Pumarejo (1934-1938 y 1942-1945) y Eduardo Santos (1938-1942), se venían colocando las bases para la modernización de las instituciones nacionales. Uno de los programas más importantes de aquellos años fue la construcción de carreteras, con lo cual se buscaba erradicar el aislamiento regional. Para 1960 la televisión y algunos periódicos lograban una cobertura nacional. Mejoraron los índices de alfabetismo y, sobre todo, la migración masiva de los campos a las ciudades, impulsada por el fenómeno de la Violencia a partir de 1948, le dio al país una nueva fisonomía. Colombia deja de ser un país rural y regional y se convierte en una nación de ciudades, muchas de ellas de características modernas. Paulatinamente desaparece el aislamiento extremo y va surgiendo una identidad ahora sí plenamente nacional. La narrativa de la década del sesenta responde a esta situación de cambio y en muchos aspectos prefigura el nuevo rostro de la nación.

Los escritores de la costa atlántica (García Márquez, Alvaro Cepeda Samudio y Fanny Buitrago, entre otros), son quienes mejor comprenden el impacto que trae la modernidad, tanto por la temática de sus obras como por las técnicas narrativas que adoptan. Los del interior, en cambio, muestran un mayor apego a la tradición. La narrativa del interior por estos años está dominada por figuras como Augusto Morales Pino, Elisa Mújica, José Antonio Osorio Lizarazo, Eduardo Santa, Eduardo Caballero Calderón y, poco después, Fernando Soto Aparicio. En los años sesenta, las propuestas de Caballero Calderón y Soto Aparicio estuvieron orientadas hacia el fenómeno de la Violencia y hacia la denuncia social. En Antioquia, Manuel Mejía Vallejo recogió la tradición popular de Carrasquilla y su propuesta modernizante estuvo más bien a nivel de la forma narrativa. En el Valle del Cauca continuaría imperando lo tradicional hasta bien avanzada la década de 1970, con las obras sobre la Violencia y la cultura popular de Gustavo Alvarez Gardeazábal. *¡Que viva la música!*, la obra pionera por su técnica y su temática, de Andrés Caicedo, sólo aparecería en 1977.

Narrativa del interior

La cultura del interior ha tenido desde la Colonia dos centros principales: Bogotá y Tunja. En ambas ciudades floreció la actividad literaria dentro de la tradición española, con figuras como Juan de Castellanos, la madre Francisca Josefa del Castillo y el cronista Juan Rodríguez Freyle. Su influencia se extendió por toda la meseta cundiboyacense y por el territorio de los actuales departamentos de Santander, Norte de Santander, Tolima y Huila. A partir de la Independencia, los conceptos de "cultura" y "literatura" estuvieron relacionados no tanto con lo popular ni con las tradiciones orales, sino con las formas elitistas heredadas de España y, posteriormente, con las europeas, en especial francesas. Los estudios de idiomas clásicos, la filología y las formas castizas del habla han sido tradicionales en la capital. Además, las relaciones entre la literatura y la política siempre han sido estrechas. Muchos presidentes del país y muchos políticos importantes han sido buenos gra-

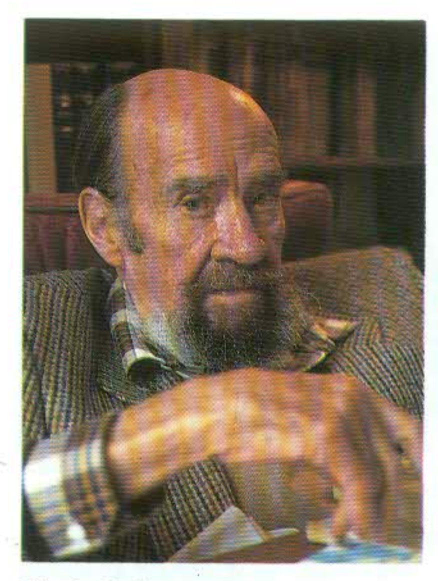
GENERACION DEL BOOM		*Cien años de soledad* 1967	
Eduardo Caballero Calderón	1910		
Manuel Zapata Olivella	1920		
Próspero Morales Pradilla	1920		1990
Héctor Rojas Herazo	1921		
Manuel Mejía Vallejo	1923		
Pedro Gómez Valderrama	1923		1992
Alvaro Mutis	1923		
Alvaro Cepeda Samudio	1926	1972	
Gabriel García Márquez	1927		
Plinio Apuleyo Mendoza	1932		
Fernando Soto Aparicio	1933		

máticos, poetas, ensayistas y oradores. Para llegar a los más altos cargos del poder central, parecería que fuese una condición el haberse distinguido en las letras.

Una característica importante de algunas narraciones de esta zona del país, en contraste con las de otras regiones, es el impulso autoconsciente, según el cual, la narración se orienta más hacia la vida interior del personaje, hacia su sicología, sus sueños y emociones y, sobre todo, a la descripción en detalle del proceso creativo que se vive en el momento de la escritura, dejando de lado, o dándole menor importancia, a la visión objetiva y realista del entorno físico y social. Quizás el fundador de esta tradición en Colombia fue José Asunción Silva con su novela *De sobremesa* (1896), sobre la vida interior de José Fernández, un poeta obsesionado por consignar en sus diarios sus propias emociones poéticas. En la novela *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, al lado del recuento poético de la selva y las denuncias de los abusos de los caucheros, aparecen muchos elementos autoconscientes: las emociones de Arturo Cova y su lucha por escribir y hacer publicar su manuscrito. Más que una presentación objetiva de la selva, lo que encontramos con frecuencia es el efecto que ésta produce en el alma de Cova, quien ha sido descrito por algunos comentaristas como «un poeta romántico». Una situación parecida se presenta en la novela *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934), de Eduardo Zalamea Borda, cuyo protagonista bogotano reside por varios años en el desierto de la Guajira, en la costa atlántica. En la década de 1960, la novela autoconsciente tendría su más alto exponente en Eduardo Caballero Calderón, con su obra *El buen salvaje*.

Eduardo Caballero Calderón

Eduardo Caballero Calderón nació en Bogotá el 6 de marzo de 1910. Su padre, el general Lucas Caballero, participó en la guerra de los Mil Días y fue jefe del Estado Mayor Liberal en el Cauca y en Panamá, además de reconocido periodista y diplomático. La familia habitó por algún tiempo la hacienda Tipacoque en Boyacá, un latifundio que, según el mismo Caballero Calderón, había pertenecido a sus abuelos desde la Colonia. Estas tierras fueron parceladas casi en su totalidad y entregadas a los campesinos durante la reforma agraria de la



Eduardo Caballero Calderón.
Fotografía de Ernesto Monsalve.

primera presidencia de Alfonso López Pumarejo.

Eduardo estudió bachillerato en el Gimnasio Moderno de Bogotá, dirigido por el prestigioso educador Agustín Nieto Caballero. Recibió clases de español del escritor Tomás Rueda Vargas, bajo cuya tutela redactó uno de sus primeros ensayos literarios, "Sueño de los sueños", dedicado a la obra de Marco Fidel Suárez; ensayo que fue poco después publicado en *El Espectador*. Antes de concluir el bachillerato, Eduardo fundó con otros compañeros y dirigió la revista *El Aguilucho*, que habría de cumplir varias décadas de labores. Comenzó estudios de derecho en la Universidad Externado de Colombia, pero no los concluyó porque decidió dedicarse al periodismo. A mediados de la década de 1930 participó en política y desempeñó diversos cargos públicos. Viajó por varios países suramericanos como corresponsal de *El Espectador*. De sus experiencias y meditaciones de viaje surgirían sus ensayos *Latinoamérica, un mundo por hacer* (1944) y *Suramérica, tierra del hombre* (1944). En 1938 se incorporó a la nómina de periodistas de *El Tiempo*, utilizando el seudónimo de Swann, y su columna apareció casi ininterrumpidamente hasta 1977. El seudónimo alude a la novela *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, autor por el que siempre ha demostrado gran devoción. Vivió en Buenos Aires, durante el tiempo en que su padre fue embajador en Argentina y colaboró en diversos periódicos latinoamericanos. En 1942 cubrió para *El Tiempo* la conferencia de cancilleres del hemisferio reunidos en Rio de Janeiro a raíz del ataque japonés a Pearl Harbor, y poco después, en Bogotá, en colaboración con el poeta Eduardo Carranza, se hizo cargo de la dirección del *Suplemento Literario* de *El Tiempo*. Publicó *Tipacoque*(1941) y *El arte de vivir sin soñar* (1943), esta última basada en ciertos conceptos críticos sobre la civilización contemporánea.

En 1946 fue nombrado agregado de negocios en España y viajó por varios países europeos. Publicó *Breviario del Quijote* (1947) sobre las letras españolas a partir del *Mío Cid* y la literatura del Siglo de Oro. En 1950 publicó *Ancha es Castilla*, libro en el que recoge sus experiencias de viaje a pie por la meseta castellana, a la usanza de la generación española del 98. Luego vinieron dos de sus novelas más famosas: *El Cristo de espaldas* (1952) y *Siervo sin tierra* (1954). En *La penúltima hora* (1955) narró las peripecias de un grupo de sobrevivientes de un accidente de aviación. Con Alberto Zalamea organizó el Primer Festival del Libro Colombiano, festival que difundió a nivel continental varias obras de escritores colombianos, entre las cuales estuvo *La hojarasca*, de García Márquez. Participó en la fundación de una emisora cultural, la HJCK, «el mundo en Bogotá». Publicó el ensayo *Americanos y europeos* (1957).

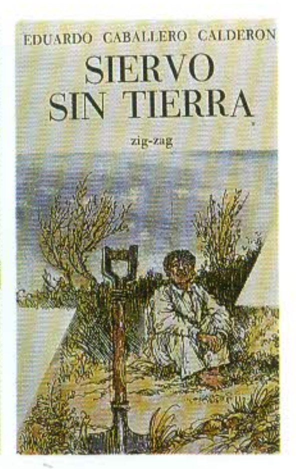
La *Historia privada de los colombianos* apareció en 1960; es una colección de ensayos con temas como "El mecanismo social de la Independencia", "El pueblo, los caciques, el llanero", "Una generación estéril" (sobre la generación del Centenario); en este último afirma: «Toda gran literatura, que posteriormente alcanza un ámbito universal y una significación histórica perdurable, es en el fondo una literatura costumbrista, agarrada a la



Eduardo Caballero Calderón.
Dibujo a lápiz de su hijo Luis Caballero, 1978
Colección particular, Bogotá.







Obras de Eduardo Caballero Calderón: "El Cristo de espaldas" (4ª edición, Bogotá, Espiral, 1961); "El buen salvaje" (Barcelona, Ediciones Destino, 1966); "Siervo sin tierra" (Santiago de Chile, Zig Zag, 1968).

tierra, nutrida de la imaginación y la experiencia del pueblo».

Vivió en París en carácter de embajador de Colombia ante la Unesco. Obtuvo el premio Nadal en España con su novela *El buen salvaje* (1966). Es académico de número de la Academia Colombiana de la Lengua y miembro correspondiente de la Española. Publicó sobre temas regionales boyacenses *Manuel Pacho* (1969), *Caín* (1969) y *Yo, el alcalde* (1971). Esta última novela lleva por subtítulo «Soñar un pueblo para después gobernarlo»; en ella expresa su nostalgia idílica por el pueblo de Tipacoque, del que fue su primer alcalde (1969-1971). Otros de sus libros son: *El almirante niño y otros cuentos* (1972), *El nuevo príncipe* (1973) y *Azote de sapo* (1975), novela en la que describe un «auténtico mutante», hijo de un sabio sueco superdotado y una muchacha indígena de las selvas del Catatumbo. A la inteligencia del sabio se le añadiría la agudeza sensorial del salvaje, lográndose la simbiosis ideal entre la cultura europea y la realidad latinoamericana. Este tema ha sido recurrente en muchos de sus ensayos y novelas.

En 1977 se desvincula del periódico *El Tiempo*, en solidaridad con su hermano Lucas, quien también fue colaborador de este órgano por muchos años con el seudónimo de Klim. Klim se retiró por presiones políticas, siendo presidente Alfonso López Michelsen, y a raíz de una agria polémica sobre el tema de la libertad de opinión.

Eduardo Caballero Calderón es una de las figuras más destacadas del género narrativo y del ensayo en Colombia en el siglo XX. Ha cultivado diversas técnicas y diferentes temas, a tono con los desarrollos del género. Con su obra *El buen salvaje* y el tratamiento que le da a la autoconciencia narrativa, se inscribe además como uno de los innovadores de la novela autoconsciente, subgénero que seguiría teniendo vigencia en Colombia en las décadas del setenta y ochenta.

El Cristo de espaldas

El Cristo de espaldas es una de las novelas más representativas de la Violencia. Tiene por escenario un pueblo de montaña, al que llega un sacerdote cuyo nombre desconocemos, recién salido del seminario. Los terratenientes se disputan el dominio de las tierras. Las mujeres campesinas están destinadas al servicio sexual y doméstico de sus amos, y los hombres deben defender los intereses de los propietarios. Estos disfrazan sus ambiciones económicas con las banderas partidistas liberales o conservadoras. El cura, a la mañana siguiente de su llegada, se entera de que acaban de asesinar al cacique conservador del lugar. Las sospechas recaen sobre uno de los hijos del gamonal, que es liberal, y sobre otros copartidarios. El día del funeral el pueblo se enardece por la mezcla de alcohol y fanatismo. La turbamulta intenta agredir a los sospechosos. El cura interviene y solicita que éstos sean juzgados de acuerdo con la ley; actitud que lo coloca en oposición a las autoridades. La situación toma un giro político y se desata una ola de violencia. Al ordenarse, el cura había rechazado la posibilidad de adelantar estudios en Roma, llevado por el deseo pastoral de prestar sus servicios en una de las parroquias más pobres de la diócesis. Ahora recibe una carta del obispo en la que desaprueba su comportamiento frente a los hechos ocurridos en el pueblo, lo acusa de intervenir en política y de defender al enemigo. Lo desvincula de su cargo y le solicita regresar al seminario para encargarse de educar a un grupo de niños. Un epígrafe al comienzo llama la atención sobre el fondo bíblico de la novela: «Dijo Jesús a sus discípulos: mirad que yo os envío como ovejas en medio de lobos, por tanto habéis de ser prudentes como serpientes y sencillos como palomas». El cura comprende que la justicia terrenal defiende sólo los intereses de los ricos, pero su mística y su fe en la justicia eterna no decaen. «Cristo no se me volvió de espaldas, Su Excelencia —le contesta al obispo—, porque yo lo siento vivo y ardiente en mi corazón y mi corazón no me engaña... lo que ocurre es que los hombres le volvieron las espaldas al Cristo».

Siervo sin tierra

Siervo sin tierra es también una novela sobre la Violencia. El 9 de abril de 1948, a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, y en medio de la confusión que se genera en todo el país, logra escaparse de la cárcel Siervo Joya, un campesino boyacense que se encontraba preso en Santa Rosa de Viterbo.

Llevaba varios años recluido sin que se le hubiera oído en indagatoria. Había asesinado a un compañero de tragos encontrándose en estado de embriaguez. El muerto resultó del partido contrario. Al avanzar la novela se establece la tesis central: los campesinos son liberales o conservadores por herencia o por voluntad de los terratenientes. Al campesino se le conserva en la miseria y en la más absoluta ignorancia para poder aprovecharlo económicamente. La justicia es un instrumento partidista en favor de la clase dominante.

Manuel Pacho

Manuel Pacho, el protagonista de la novela que lleva por título su nombre, transporta a cuestas por tres días el cadáver de su padre desde la hacienda en donde fue asesinado hasta el pueblo de Orocué. Piensa que por ser hijo de sacerdote, el viejo merece un entierro cristiano. Unos bandoleros asaltaron la hacienda. La madre fue arrojada al río, en donde pereció posiblemente devorada por los peces caribes. Manuel Pacho es el único so-

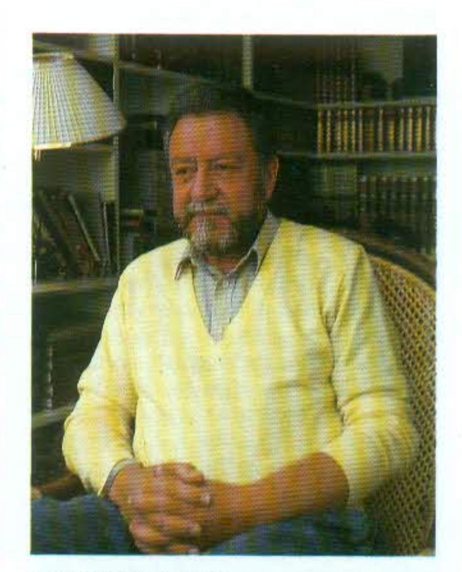
breviviente. Es descrito como un gorila para acentuar sus condiciones primitivas y su ignorancia. Ha sido domador de potros y castrador de caballos. En el camino, se remuerde de cobardía, y el heroico viaje es una manera de demostrarse a sí mismo que sí puede ser valiente. A través de sus monólogos aparece un complejo trasfondo mítico y religioso. El ser humano, cualquiera que sea su condición, puede elevarse hasta los niveles más altos en momentos de tragedia. Así lo declara el narrador: «He llegado a pensar que cualquier hombre, por humilde e insignificante que sea, tiene alguna vez en su vida un momento de aproximación al éxtasis del místico, a la intuición del genio o al sacrificio del héroe».

El buen salvaje

Desde el punto de vista del tema, *El buen salvaje* es una novela en la que se analizan aspectos teóricos que ya Caballero Calderón había planteado en algunos de sus ensayos, sobre el problema de la identidad de los pueblos americanos y sus relaciones con la cultura europea. El tema rousseauniano del buen salvaje es uno de los ejes conductores de la trama. Utiliza también, y ridiculiza, la idea de algunos escritores y artistas latinoamericanos que ven la "Ciudad Luz" como la meca del arte, idea según la cual, para llegar a ser alguien en la profesión habría que vivir unos años en esta ciudad. Desde el punto de vista de la técnica, la novela es la culminación de la corriente antoconsciente en Colombia: analiza el problema teórico y práctico de la escritura de obras de ficción. Un emigrante latinoamericano, cuyo nombre ignoramos, narra en primera persona sus actividades, pensamientos y vivencias que día tras día le ocurren durante su permanencia en París. Está obsesionado por escribir una novela y mantiene consigo un cuaderno en el que anota lo que le sucede y también sus preocupaciones porque no adelanta en la redacción de su obra. Ensaya varias técnicas. Tiene diversas dudas gramaticales. Visita la biblioteca municipal y da cuenta de las obras que consulta. Se le ocurren temas como el de Caín y Abel, el de la violencia y el de la independencia de Colombia. La paradoja autoconsciente resulta cuando el protagonista se declara incapaz de escribir una novela en el momento en que nosotros, los lectores, concluimos la lectura de la novela sobre las tribulaciones del escritor frustrado.

Fernando Soto Aparicio

Fernando Soto Aparicio nació en Socha, Boyacá, el 11 de octubre de 1933. Durante su niñez y juventud vivió en Santa Rosa de Viterbo. Gran lector desde niño, a los 10 años llenó sus cuadernos escolares con dos narraciones novelescas: "La aurora del amor" y "El gran viaje". Se casó a los 18. Estudió siquiatría y luego obtuvo el grado de magíster en filosofía en la Universidad de Santo Tomás, en Bogotá. En 1960 ganó el concurso literario Nova Navis en España con su novela *Los bienaventurados* (1960), sobre la historia de una familia desplazada a la ciudad, en donde se ve obligada a vivir en la marginalidad. En 1962 recibió el premio Selecciones Lengua Española, también en España, con su novela *La rebelión de las ratas* (1962), sobre el tema de la Violencia y la opresión. Durante varios meses desempeñó un cargo diplomático en París, y reunió el material para su novela *La cuerda loca*, sobre un complot en el seno de un organismo mundial para destruir la paz internacional. Es quizás el escritor más prolífico del país con más de 18 novelas publicadas, libros de cuento y poesía, crónicas y ensayo. Por más de veinte años ha trabajado para la televisión escribiendo o adaptando centenares de guiones para telenovela y documentales como *Revivamos nuestra historia*, *Los comuneros*, *San Pedro Claver*. Otras de sus novelas más conocidas son *Viaje a la claridad* (Premio Ciudad de Murcia, 1971), sobre las reminiscencias dolorosas de una joven mientras da a luz su primer hijo; *Viva el ejército* (Mención Casa de las Américas, La Habana, 1970), sobre la humillación de dos soldados rasos ante el autoritarismo de sus jefes militares durante los 18 meses que dura su servicio militar; *Puerto silencio* (1973), sobre la condición femenina; *Los funerales de América* (1978), en la que narra el secuestro del hijo de un militar importante por una célula urbana de la guerrilla. Novelas recientes: *Camino que anda* (1980), *La cuerda loca* (1985); *La demonia* (1987), *Palabra de fuego* (1988), *Jazmín desnuda*, esta última ganadora del premio Plaza y Janés 1989 en Bogotá.



Fernando Soto Aparicio.
Fotografía de Ernesto Monsalve.

La rebelión de las ratas presenta de manera esquemática la toma de conciencia social de una familia campesina, cuyo padre, Rudecindo Cristancho, es contratado como obrero raso por una compañía carbonera, en el otrora plácido valle ficticio de Timbalí. Rudecindo, al comparar su sueldo y su forma de vida con los de los capataces y jefes extranjeros, siente crecer en su corazón la envidia y la rebeldía, una rebelión que con los días desemboca en la violencia y destruye todo a su paso. Otros protagonistas son Pastora —la esposa— y Marien y Pacho —los hijos—, quienes viven en este ambiente de miseria absoluta y se ven arrastrados a la prostitución, el alcoholismo y la tragedia.

Viaje a la claridad consta de 38 fragmentos narrativos que aluden a una muchacha adolescente, hija natural, quien ha sido violada por su padrastro. Algunos de estos fragmentos están narrados en primera persona con la técnica del monólogo interior y otros por un narrador omnisciente. Hay dos planos temporales: el momento del parto y los recuerdos juveniles. La muchacha tenía doce años cuando su madre se casó. Por ser hija natural ha sentido el repudio y la humillación. El nuevo estado de la madre no le trae felicidad ni consuelo porque ahora comienza a vivir la persecución del padrastro. La acción tiene lugar en un ambiente rural y es un reflejo de las circunstancias de injusticia y opresión que viven muchas mujeres campesinas.

Narrativa antioqueña

La región antioqueña (que en su acepción amplia incluye los actuales departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío) ha manifestado desde la Colonia características socioeconómicas y culturales muy dife-

rentes de las del resto del país. La población indígena de la zona fue diezmada en la Conquista, y durante la Colonia se usaron relativamente pocos esclavos negros; situación que produjo un bajo índice de mestizaje y por consiguiente un caudal relativamente pobre de mitologías negra e indígena. Esto determina una diferencia notable, por ejemplo, con la Costa o con el altiplano cundiboyacense. Desde la Colonia, los emigrantes españoles y más tarde los criollos y mestizos trabajaron de manera independiente, aun en las labores manuales, creando una ética de trabajo que se haría tradicional. En la segunda mitad del siglo XIX tuvo gran auge la colonización de tierras vírgenes, tanto hacia el sur (Caldas, Quindío, Risaralda, Tolima y norte del Valle), como hacia Chocó. En el siglo XX la fuerza colonizadora se orientó hacia la costa atlántica, principalmente a la zona de Urabá y Córdoba, y hacia el Magdalena Medio, y llegó a lugares tan remotos como Cesar y los Llanos Orientales.

Algunos investigadores, como el norteamericano James J. Parsons en su libro *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia* (1950), han aludido al mito del origen sefardita de algunos colonos, «lo que ha contribuido a la reputación de ambiciosos, de negociantes inteligentes, dotados de aptitudes superiores para el negocio y el comercio». Javier Arango Ferrer, por su parte, afirmó que la literatura antioqueña goza de coherencia debido «a la unidad en la inteligencia y en el carácter» del pueblo antioqueño.

Al avanzar el siglo XX, a medida que Antioquia se veía dominada por los valores de la riqueza y el éxito económico, narradores como Tomás Carrasquilla y Francisco Gómez Escobar (Efe Gómez) impulsaron una literatura realista que recogía los elementos propios de la tradición oral y las costumbres populares. Más que dejar volar la imaginación por los veneros de lo mágico y lo fantástico, buscaron en lo inmediato la razón de la escritura, aunque a veces se interesaron por la mitología, como Carrasquilla en su famosa novela *La marquesa de Yolombó* (1927), en la que describe algunas creencias de los esclavos negros en las minas de oro durante la Colonia. La tradición positivista puede rastrearse también en otros escritores como Francisco de Paula Rendón, Samuel Vásquez y José Restrepo Jaramillo. Rafael Jaramillo Arango y César Uribe Piedrahíta, entre 1920 y 1940, escribieron narraciones realistas de diverso tipo para divulgar ideas sociales, denunciar el abuso con los obreros del petróleo o del caucho, o las matanzas de indígenas. Igual aconteció con Arturo Echeverri Mejía y Bernardo Jaramillo Sierra.

La novela *Risaralda* (1935), de Bernardo Arias Trujillo, (oriundo de Manzanares, Caldas), trae como subtítulo «Película escrita en español y hablada en criollo». Su estructura y estilo implican un impulso renovador de la narrativa regional. Está ambientada en el valle del mismo nombre, en el actual departamento de Caldas, alrededor de un pueblo llamado Sopinga, antiguo asentamiento de negros cimarrones, y describe el choque cultural que se produce cuando la zona es colonizada por blancos.

Desde el mes de junio de 1939 hasta abril de 1942 se publicó en Medellín el suplemento *Generación*. Era la sección dominical de *El Colombiano* y estuvo dirigida por Otto Morales Benítez y Miguel Arbeláez Sarmiento. En su "Declaración de principios" se afirmaba que era «una tribuna para todos los valores nuevos: sin exclusiones y sin intenciones banderizas». Implicaba, pues, una apertura hacia la modernidad. Fueron colaboradores, entre otros, Danilo Cruz Vélez, Hernando Téllez, Daniel Arango y Andrés Holguín. *Generación* en Antioquia buscaba cumplir el papel modernizador que había cumplido la revista *Voces* a principios del siglo en Barranquilla.

En todo caso, a pesar de los aires de modernidad que se venían presentando en Antioquia desde décadas atrás, su narrativa continúa en gran parte dentro de los cauces tradicionales. En el decenio de 1960, Manuel Mejía Vallejo es el mejor exponente de la tradición realista y costumbrista. Aun en las décadas de 1970 y 1980 siguen apareciendo obras de fuerte impulso regional. Por ejemplo, sobre el tema de la colonización, Rocío Vélez de Piedrahíta publica *Terrateniente* (1980), de corte histórico y realista, sobre la colonización antioqueña en tierras del Cesar; y Mario Escobar Velázquez, las novelas *Un hombre llamado todero* (1980) y *Marimonda* (1985), sobre la colonización en Urabá. El grupo nadaísta de los años sesenta muestra la fuerza renovadora más intensa, pero estuvo compuesto principalmente por poetas. Aparecieron algunos cuentos nadaístas de Jaime Espinel y la novela *Los días más felices del año* (1966), de Humberto Navarro Lince (Medellín, 1931), ganadora del Premio Nadaísta de Novela (Bogotá, 1966), que no generó mayores influencias en los narradores más jóvenes. La segunda novela de Navarro, *Juego de espejos*, sólo sería publicada en 1987.



Manuel Mejía Vallejo.
Fotografía de Carlos E. Rodríguez, 1958.
Archivo Rodríguez, Medellín.

Manuel Mejía Vallejo

Manuel Mejía Vallejo nació en Jericó, Antioquia, en 1923. Hacia 1940 se trasladó a Medellín con el ánimo de continuar sus estudios. Su familia había hecho fortuna durante la colonización antioqueña, pero por diversas causas padecía dificultades económicas, lo que motivó poco después el abandono de sus estudios secundarios. Su vocación artística se orientó primero hacia la pintura, que pronto dejó por la narrativa. Cuando publica su primera novela, *La tierra éramos nosotros* (1945), se pone en contacto con los intelectuales y artistas de la ciudad: Carlos Castro Saavedra, Rodrigo Arenas Betancourt, Pedro Nel Gómez, Oscar Hernández, Alberto Aguirre, Jaime Sanín Echeverry, Alberto Escobar, Belisario Betancur, Otto Morales Benítez y Fernando González, entre otros. Poco después de la publicación de la novela, el mismo autor desató una polémica al declarar que su tío Manuel Mejía Montoya había sido el verdadero autor, polémica que se resolvió a favor de Mejía Vallejo. Visitó Bogotá en 1946 para probar fortuna en el pe-

riodismo y allí conoció a Héctor Rojas Herazo y a Enrique Buenaventura. De regreso a Medellín fue colaborador del periódico *El Sol*, que se había fundado en 1947 con el objeto de defender las tesis liberales de Jorge Eliécer Gaitán. Fue nombrado presidente de la recién fundada Casa de la Cultura y luego trabajó en la Contaduría Departamental, pero fue expulsado a raíz del asesinato de Gaitán en 1948 y se vio obligado a emigrar a Venezuela. En Maracaibo, por influencia de su amigo Guillermo Angulo, quien trabajaba en esa ciudad como fotógrafo, escribió para el periódico *El Panorama de Occidente*. Participó en concursos literarios. Uno de sus cuentos, "El milagro", fue publicado por *El Espectador* de Bogotá. En 1952, a raíz de unos editoriales en contra del dictador Marcos Pérez Jiménez, fue expulsado de Venezuela. Regresó a Colombia, pero encontró una situación política tan confusa como la que había dejado en 1948 y decidió partir hacia Centroamérica. Visitó Panamá, Costa Rica, El Salvador. En Guatemala se vinculó a *El Imparcial*, periódico fundado en 1922 por el poeta antioqueño Porfirio Barba–Jacob. Colaboró en diarios de varios países sobre el tema de las dictaduras del Caribe. Entre 1952 y 1953 publicó por entregas en *El Espectador* una serie de reportajes con amigos y personas que conocieron a Porfirio Barba-Jacob, especialmente el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez; más tarde esos reportajes serían recogidos en un libro bajo el título *El hombre que parecía un fantasma*.

Fue expulsado de Honduras a raíz de la publicación de unos artículos sobre el derecho de asilo en relación con el caso de Víctor Raúl Haya de la Torre, quien estuvo refugiado por varios años en la embajada colombiana en Lima. Mejía Vallejo regresó clandestinamente a Honduras y trabajó como guionista de radionovelas. En 1955 lo encontramos en San Salvador, en donde ganó un concurso de cuento. Regresó a Colombia y fue nombrado director de la Imprenta Departamental en Medellín. Publicó una selección de sus cuentos titulada *Tiempo de sequía* (1957) y su segunda novela, *Al pie de la ciudad* (1958). Participó en varios eventos culturales como el Festival del Libro Antioqueño y en los grupos La Tertulia y Papel Sobrante, en colaboración con Gonzalo Restrepo Jaramillo, Jaime Sanín Echeverri, Alberto Aguirre, Oscar Hernández, César Palacio, Darío Ruiz Gómez, Dora Ramírez. Terció a favor de la edición de la obra literaria de Gonzalo Arango, el fundador del nadaísmo, calificada por algunos en aquella época como «anticristiana, anticlerical, marxista y corruptora». Obtuvo en 1963 el premio Nadal en España con su obra *El día señalado* (1964). Papel Sobrante editó *Cuentos de zona tórrida* (1967). Después de unos años de silencio ganó la primera Bienal de Novela Colombiana patrocinada por la revista *Vivencias*, de Cali, con su novela *Aire de tango* (1973). Luego vinieron *Las noches de la vigilia* (cuentos, 1975), *Las muertes ajenas* (novela, 1979), *Y el mundo sigue andando* (novela, 1984), *La sombra de tu paso* (1987), *La casa de las dos palmas* (novela, 1988) y *Los abuelos de la cara blanca* (novela, 1991). En 1989 le fue otorgado el premio Rómulo Gallegos en Venezuela.

El día señalado

La novela *El día señalado* ha sido catalogada como una de las obras más importantes sobre la Violencia en Colombia. Es una síntesis de elementos que ya habían aparecido en los cuentos anteriores de Mejía Vallejo. Comienza con un prólogo sobre el joven José Miguel Pérez, quien habría vivido entre 1936 y 1960. Su niñez transcurre sin sobresaltos en el pueblo ficticio de El Tambo, pero un día su madre le dice que él tiene que llegar a "ser alguien" en la vida. El muchacho permanece indiferente ante las amonestaciones de la madre y sólo reacciona cuando los guerrilleros le roban su caballo: decide recuperarlo. A poco empiezan a aparecer por los caminos los cuerpos mutilados de los guerrilleros. Un día la madre encuentra entre ellos el de José Miguel. En el resto de la obra se desarrollan dos historias que terminan fusionándose y en ellas el nombre de José Miguel aparece sólo ocasionalmente: una sobre las actuaciones del cura Barrios frente a la situación de violencia que se vive en el pueblo y la otra sobre un muchacho forastero que busca a su padre para vengar el honor de su madre. El cojo Chútez es el terrateniente y gamonal del municipio, y al final del relato resulta ser el padre del forastero. Otros personajes arquetípicos son la prostituta Otilia, el sargento Matalla y el enterrador. Al avanzar la obra se acentúa la violencia. La tensión se centra en las ferias de El Tambo y sobre todo en la gallera. La pelea de gallos simboliza el odio que se respira en todos los niveles. En el momento en que va a cumplirse la venganza, el hijo se siente incapaz de matar al odiado Chútez. El conflicto se resuelve en el nivel simbólico: el gallo del hijo resulta ganador frente al gallo del padre que tenía fama de ser invencible.

Aire de tango

Aire de tango es una novela que gira alrededor del tango y de la vida bohemia y turbulenta del antiguo barrio Guayaquil en Medellín. Ernesto, el narrador, selecciona y lee los fragmentos de una colección de recortes que el protagonista, Jairo, ha ido recogiendo sobre la vida de su ídolo, el cantante de tango Carlos Gardel. Jairo había nacido en 1936, fecha de la muerte del cantante, y en muchos aspectos la vida de Jairo es una repetición de la de su ídolo. En la novela se utiliza un procedimiento narrativo de intertextualidad, que consiste en incluir dentro del relato múltiples textos de revistas, poemas, oraciones y canciones. Hay fragmentos de poesías de Barba-Jacob, Hernando Rivera Jaramillo, León Zafir, Julio Flórez, León de Greiff, al lado de la letra completa de tangos famosos y de dichos y refranes, discursos de culebreros de plaza de mercado, entrevistas, reportajes y reminiscencias. Esta técnica ya había sido ensayada por Mejía Vallejo en algunos de sus cuentos, y representa una desviación de las técnicas tradicionales de la novela, una manera de experimentar nuevas formas de estructurar el relato. En un primer plano aparece una especie de monólogo de Ernesto que cuenta trozos de su vida y de sus relaciones con Jairo, a quien ha dado muerte. Se habla de Balandú, un pueblo ficticio que lentamente fue abandonado por los jóvenes que vinieron a Medellín en busca de trabajo. Sus vidas, sus relaciones con las prostitutas del barrio, la necesidad de expresar un machismo que en muchos casos no es sino la expresión de la homosexualidad latente, llenan la novela de una violencia soterrada. Y por encima de la anécdota, el tango y la imagen de Gardel como una presencia imperecedera, como una visión integral de la vida.

La casa de las dos palmas

La casa de las dos palmas tiene como fondo la época de la colonización en el suroeste antioqueño, y está compuesta por dos líneas de acción cuyo centro es la figura patriarcal de Efrén Herreros. Efrén habita una casona adornada con dos palmas, en lo alto de la montaña, no lejos de los farallones. Lo acompaña una mujer joven y ciega, Zoraida Vélez, quien había

sido la amante de Medardo, hijo de Efrén. El viejo había tenido que enfrentarse, revólver en mano, al cura del pueblo vecino, Balandú, porque el cura había humillado públicamente a Zoraida. La casa de Zoraida en Balandú fue incendiada. A raíz de tal enfrentamiento, el cura maldijo al patriarca. Con el tiempo, Zoraida alimenta un amor secreto por Efrén y lo expresa en dulces canciones por los corredores de la casona. Pero el viejo se enamora de Isabel, una joven que negocia con ganado, que le envía cartas y flores y que bien podría ser su propia hija. La familia está llena de mujeres bellas y hombres aguerridos que han emigrado en busca de un destino mejor, o que se han suicidado o matado a cuchilladas. Por la casona campean las sombras del incesto y la tragedia. La segunda línea argumental está relacionada con José Aníbal Gómez, yerno de Efrén, quien es propietario de otra casona situada en las tierras bajas. José Aníbal, enceguecido por los celos, mantiene encadenada a Evangelina, su esposa (hija de Efrén). Se plantea una lucha titánica entre suegro y yerno, cuyo desarrollo queda trunco por la muerte prematura del patriarca. Su vida se ha ido desmoronando a causa de recuerdos tristes y odios ancestrales. Pero el viejo, a pesar de su dureza de carácter, conserva hasta el final un corazón sensible, capaz de conversar con las plantas y los pájaros.

NARRATIVA DE LA COSTA ATLÁNTICA

Los escritores de la costa atlántica de la década de 1960 fueron formados dentro de unos parámetros culturales que diferían notablemente de los que imperaban en la capital y en la región antioqueña. Varios factores han contribuido a crear en esta zona, a través de los siglos, unas condiciones específicas que habrían de tener su culminación en los años que analizamos.

En primer lugar, la herencia española se manifiesta principalmente en Cartagena, Santa Marta, Mompós y Ciénaga. Fueron ciudades «hidalgas de indias» de la más rancia estirpe, según las denomina el historiador José Luis Romero; y Cartagena en especial, uno de los centros burocráticos más importantes del Nuevo Mundo. En ellas ha florecido siempre una élite intelectual refinada que irradió su influencia en toda la zona.

La presencia negra en la región está relacionada con el tráfico negrero de la Colonia y con las rebeliones de esclavos antes de la Independencia, que motivaron la fundación de poblados o palenques, como el de San Basilio, localizado entre Mompós y Cartagena. San Basilio estuvo aislado del resto del país hasta 1945. Allí se desarrolló un lenguaje *créole* de origen español y se conservaron incontaminadas muchas tradiciones orales de la raza negra.

Otro elemento de origen popular y de gran importancia es la canción vallenata, que en forma oral conserva y transmite tradiciones regionales consagradas colectivamente. Por lo general se acompaña de acordeón. Se extendió por las zonas rurales del departamento del Magdalena y de la provincia de Valledupar, cuyos habitantes recibían un trato discriminatorio de los habitantes de Santa Marta y eran llamados despectivamente "vallenatos". Tiene sus orígenes en el siglo XIX, pero los investigadores han encontrado influencias en la versificación que se remontan al *Romancero* español. En muchos pueblos de la zona que carecían de medios de comunicación, la canción vallenata servía de intercambio y fuente de noticias.

De otro lado, desde comienzos del siglo, Barranquilla, a causa posiblemente de su localización geográfica y su condición de puerto, estuvo más en contacto con Europa y Norteamérica que el resto del país. En su aspecto físico, Barranquilla se modernizó con el aporte de arquitectos extranjeros, como el norteamericano Karl C. Parrish, quien participó en el diseño del barrio El Prado. En lo intelectual, la revista *Voces* se publicó en esta ciudad entre 1917 y 1918. Su fundador fue el catalán Ramón Vinyes, quien había emigrado al país en 1913, estableciéndose primero en el puerto bananero de Ciénaga, y luego en Barranquilla. Podía leer por lo menos en siete idiomas, y de él dijo décadas después García Márquez que «el viejo había leído todos los libros». Es «el sabio catalán» que aparece en *Cien años de soledad*. Regresó a Barcelona a comienzos de la década de 1950, y dejó en Barranquilla una honda huella intelectual. Su revista tuvo por objetivo la publicación de textos vanguardistas europeos y latinoamericanos y aunque buscaba también publicar textos nacionales, supo mantenerse al margen de las generaciones centenarista y de Los Nuevos que dominaban en las primeras décadas del siglo en Bogotá, tanto en lo político como en lo literario. Mientras en Barranquilla se difundían las formas del arte vanguardista, los libros esotéricos de Emmanuel Swedenborg y las prácticas teosofistas de madame Blavatsky, en Bogotá se seguía leyendo la prosa neoclásica de la Regeneración, abanderada por figuras como Marco Fidel Suárez.

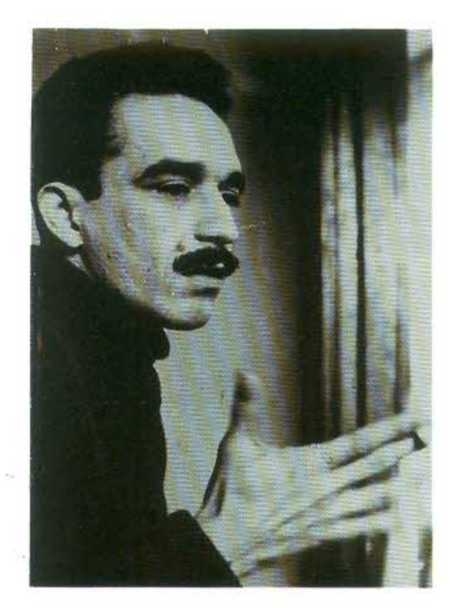
En las décadas de 1940 y 1950, el novelista José Félix Fuenmayor sirvió de figura paternal a ciertos jóvenes intelectuales que posteriormente habrían de reunirse en lo que un comentarista bogotano denominó el Grupo



En la Nueva Cueva de Barranquilla, Germán Vargas Cantillo lee un texto sobre Alvaro Cepeda Samudio, en presencia de Alvaro Tirado Mejía, Alfonso Fuenmayor y José Miguel Racedo, ca. 1979.

de Barranquilla, entre quienes estaban los escritores Gabriel García Márquez, Alvaro Cepeda Samudio, Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas Cantillo, y los pintores Alejandro Obregón y Enrique Grau, todos ávidos lectores de William Faulkner, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y otros autores modernos. En abril de 1950 los miembros del grupo fundaron un semanario deportivo-cultural que se llamó *Crónica*, en el que se publicó en cada número un cuento extranjero, además de cuentos escritos por ellos. Entre 1949 y 1952 tuvieron gran auge en la ciudad la Librería Mundo y la Librería Nacional. El asesor literario de la Nacional fue Néstor Madrid-Malo, quien surtía a los jóvenes lectores de buena variedad de obras universales.

La mezcla étnica y dialectal; las formas literarias cultas y populares, las tradiciones de diversos orígenes y el espíritu abierto de los habitantes de la Costa han permitido el florecimiento de una narrativa muy rica y compleja, cuyos frutos se aprecian principalmente a partir de los años sesenta. Gabriel García Márquez, Manuel Zapata Olivella, Alvaro Cepeda Samudio, Héctor Rojas Herazo y Fanny Buitrago, nacieron en la Costa y recibieron de distinta manera las influencias culturales de la región. Sus obras representan en conjunto el mejor aporte a la narrativa moderna colombiana. En las décadas de 1970, 1980 y 1990, el complejo entretejido cultural y la influencia de este primer grupo de escritores han producido otras obras de interés como *Entre la soledad y los cuchillos* (1985), de José Luis Garcés González, en la que se narra la llegada de ciertas formas modernas al tradicional pueblo de San Jerónimo de los Charcos (Montería) en el valle del río Sinú; *Largo ha sido este día* (1987), de José Manuel Crespo, sobre el choque cultural a lo largo de quinientos años en la ciudad de Ciénaga entre europeos de diversos países, indígenas de la Sierra Nevada, negros y españoles; *El patio de los vientos perdidos* (1984), de Roberto Burgos Cantor, ambientada en la ciudad de Cartagena; *El pez en el espejo* (1984), de Alberto Duque López, obra experimental en su estructura sobre un crimen cometido durante el Carnaval de Barranquilla; y *Deborah Kruel* (1990), de Ramón Illán Bacca, sobre la influencia alemana en la Costa a lo largo del siglo XX y el papel de la ciudad de Barranquilla durante la segunda guerra mundial.



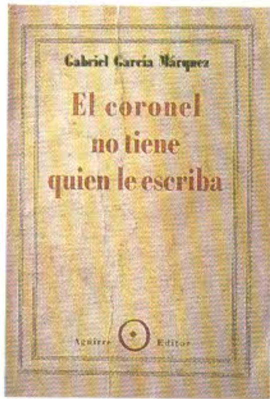
Gabriel García Márquez en París, durante la redacción de "El coronel no tiene quien le escriba".

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Gabriel García Márquez nació el 6 de marzo de 1927 en Aracataca, población del departamento del Magdalena, en la zona bananera, al pie de la Sierra Nevada de Santa Marta. Cuando sus padres se trasladaron a Riohacha, Gabriel permaneció allí con sus abuelos hasta la edad de ocho años. Luego fue a estudiar a Barranquilla y posteriormente a Zipaquirá, en el interior del país. Durante varios años, por la época de vacaciones, hizo el recorrido en barco por el río Magdalena para visitar a sus padres, quienes se habían radicado en Sucre. En 1947, en Bogotá, inició estudios de derecho, pero pronto los abandonó. Publicó en *El Espectador* su primer cuento, "La tercera resignación". El 9 de abril de 1948, García Márquez estaba en Bogotá. Los actos de violencia del Bogotazo le dejaron huellas que luego se irían a reflejar en su obra. Pasó a Cartagena para trabajar como periodista en *El Universal*, habiendo sido presentado por el escritor Manuel Zapata Olivella. Poco después lo encontramos en Barranquilla trabajando para el periódico *El Heraldo*, con una columna diaria llamada "La Jirafa". En esta ciudad conoció a Ramón Vinyes y tuvo contacto con otros escritores e intelectuales del Grupo de Barranquilla: Alfonso Fuenmayor, Alvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas Cantillo, costeños, y Plinio Apuleyo Mendoza, oriundo del interior, pero que trabajaba por aquella época en esta ciudad portuaria. Terminó el manuscrito de *La hojarasca*, que fue rechazado por la casa editorial Losada. En 1954, el poeta Alvaro Mutis, a quien había conocido en Cartagena, lo invitó a regresar a Bogotá. Entre febrero y marzo de 1955 escribió para *El Espectador* una serie de crónicas sobre el naufragio del destructor *Caldas* y las peripecias del marino sobreviviente Luis Alejandro Velasco, textos que luego, en 1970, serían publicados en forma de libro con el título de *Relato de un náufrago*. Publicó en Bogotá *La hojarasca* (1955) y viajó a Italia como corresponsal de *El Espectador* en Europa. Poco después, encontrándose en París, recibe la noticia del cierre del periódico por orden del dictador Gustavo Rojas Pinilla. Durante estos años de penuria en Europa va gestando la que sería su obra más famosa: *Cien años de soledad*. En compañía de Plinio Apuleyo Mendoza visitó algunos países socialistas, y a finales de 1957, en Caracas, es testigo de la caída del régimen del dictador Marcos Pérez Jiménez. Se casó con Mercedes Barcha en Barranquilla en 1958 y regresó a Caracas para trabajar con la revista *Momento*. Al desatarse la revolución cubana, tomó partido en favor de Fidel Castro y en febrero de 1959 lo encontramos en Bogotá, trabajando con Plinio Apuleyo Mendoza en la agencia cubana de noticias Prensa Latina. En el año 60 vive en La Habana y poco después es nombrado subjefe de la oficina de Prensa Latina en Nueva York. Viaja por el sur de Estados Unidos y se familiariza con el mundo descrito por Faulkner. Publica *El coronel no tiene quien le escriba* (1961).

A raíz de la invasión de bahía Cochinos, García Márquez se radica en México con el apoyo de Alvaro Mutis. Su interés entonces es la redacción de guiones cinematográficos. Su primer guión, basado en un cuento de Juan Rulfo, "El gallo de oro", fue escrito en colaboración con el novelista Carlos Fuentes. Se edita *La mala hora* (1962). Después de un período de cinco años, se dedica durante 18 meses a la redacción de *Cien años de soledad* (1967), que sale publicada en medio de gran expectativa por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires. El éxito es inmediato. Se suceden las reediciones y las traducciones a muchas lenguas. Obtiene el premio Chianciano en Italia, se le designa como el mejor libro extranjero en Francia y logra los primeros lugares







Primeras obras de Gabriel García Márquez: "La hojarasca" (portada de Cecilia Porras, Bogotá, Ediciones S.L.B., 1955) y "El coronel no tiene quien le escriba" (1ª edición, Medellín, Aguirre Editor, 1961 y México, Ediciones Era, 1963).

Obras de García Márquez

La hojarasca, Bogotá, Ediciones S.L.B., 1955.
El coronel no tiene quien le escriba, Bogotá, *Mito*, año IV, Nº 19, mayo-junio, 1958.
La mala hora, Madrid, Talleres de Gráficas "Luis Pérez", edición del Premio Literario Esso, 1962 (edición desautorizada por el autor); México, Ediciones Era, 1966.
Los funerales de la mamá grande (cuentos), Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1962.
Cien años de soledad, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1967.
Relato de un náufrago (reportaje), Barcelona, Tusquets, 1970.
La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada (cuentos), Barcelona, Barral Editores, 1972.
Cuando era feliz e indocumentado (reportajes), Caracas, el Ojo del Camello y Gabriel García Márquez, 1973.
Ojos de perro azul (cuentos), Barcelona, Plaza y Janés, 1974.
El otoño del patriarca, Barcelona, Plaza y Janés, 1975.
Todos los cuentos, Barcelona, Plaza y Janés, 1975.
Crónicas y reportajes, Bogotá, Colcultura, 1976.
Crónica de una muerte anunciada, Bogotá, Oveja Negra, 1981.
El secuestro (guión cinematográfico), Bogotá, Oveja Negra, 1984.
El amor en los tiempos del cólera, Bogotá, Oveja Negra, 1985.
Las aventuras de Miguel Littín clandestino en Chile (reportaje), Bogotá, Oveja Negra, 1986.
El general en su laberinto, Bogotá, Oveja Negra, 1989.

de venta en Estados Unidos. La Universidad de Columbia, de Nueva York, le otorga a García Márquez el doctorado *honoris causa* en letras en 1971, y en 1972 recibe el prestigioso premio Rómulo Gallegos en Venezuela.

Entre 1967 y 1975 García Márquez vivió en Barcelona y publicó *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972), *Cuando era feliz e indocumentado* (1973) y *El otoño del patriarca* (1975). La editorial Plaza y Janés editó además todas sus novelas anteriores y reunió sus cuentos en el volumen *Todos los cuentos (1947-1972)*.

Se radica de nuevo en México, pero visita permanentemente Colombia, y por cerca de cinco años se dedica al periodismo político. En 1974 había fundado en Bogotá el semanario de izquierda *Alternativa* y ahora mantiene una columna en *El Espectador*, que reproducen algunos periódicos europeos. Publica *Crónica de una muerte anunciada* (1981). En marzo de ese año, Colombia rompe relaciones con Cuba y García Márquez se ve obligado a salir precipitadamente de Bogotá. En octubre de 1982, la Academia de Suecia le concede el Premio Nobel de Literatura. El investigador francés Jacques Gilard reúne en cuatro tomos su *Obra periodística*, que es publicada en Bogotá en 1983, con un extenso prólogo escrito por el mismo Gilard. En 1985 publica *El amor en los tiempos del cólera*. Desde 1986 reparte su tiempo entre México, Cuba y Colombia. En Cuba dirige, por temporadas, seminarios sobre literatura y cine. Su última novela, *El general en su laberinto*, fue publicada en 1989.

El crítico uruguayo Angel Rama escribió: «Nada sale de las manos de Gabriel García Márquez que no represente una contribución de primer orden a la cultura del continente. El no es sólo uno de los grandes creadores de la hora actual, sino además de aquellos que acuciosamente procuran el rescate de sus tradiciones propias, por humildes y soterradas que sean».

Primeras novelas

La novela *La hojarasca* se abre con un epígrafe tomado de *Antígona*, de Sófocles, alusivo al edicto de Creonte que prohíbe el entierro del cadáver de Polinices. Antígona desafía la ira del rey para enterrar a su hermano. En la novela de García Márquez, el Coronel se dispone a enterrar el cadáver del médico, desafiando la ira del pueblo. En este momento finaliza la obra, pero queda pendiente una violencia a punto de desencadenarse que es quizás el elemento de mayor fuerza simbólica de esta novela.

La novela *El coronel no tiene quien le escriba* ha sido considerada una obra maestra. Después de haber arriesgado su vida «para salvar la república», el anciano Coronel espera inútilmente, por el resto de su vida, que el gobierno le conceda la pensión de jubilado. Esta historia contiene sin duda muchos elementos de la novela social y política, y también de la llamada «novela de la Violencia». El ambiente que se respira en el pueblo es, en efecto, el de la Violencia. El funeral del «primer muerto de muerte natural que tenemos en muchos años» no puede pasar frente al cuartel de la policía porque «están en estado de sitio». En esta novela, al igual que en *La hojarasca* y en *La mala hora*, no se narran grandes acontecimientos históricos, sino preocupaciones individuales, vidas destrozadas, costumbres y traumas pueblerinos. La descripción de lo concreto y particular resulta más afectiva que la especulación histórica, filosófica o ideológica.

Frente a la soledad y lo tradicional de la región, García Márquez, con frecuencia, contrapone la llegada de la modernidad, que en muchas ocasiones no genera sino violencia. En su cuento "El último viaje del buque fantasma" (1968) describe la soledad de un pueblo de pescadores separado del mundo «por una selva prehistórica». La llegada de un trasatlántico moderno destruye de un tajo todas las instituciones sociales.

Cien años de soledad

Cien años de soledad es la historia de Macondo y de la familia Buendía. Macondo es fundada por azar, cuando

José Arcadio Buendía y su esposa Ursula huyen por la selva hacia «la tierra que nadie les había prometido», para escapar del fantasma de Prudencio Aguilar, quien había sido asesinado. Están acompañados de varios amigos con sus mujeres. En su huida se pierden y José Arcadio decide construir la aldea junto a un río, en una tierra rodeada por una ciénaga que los separa del resto del mundo. José Arcadio y Ursula «estaban ligados hasta la muerte por un vínculo más sólido que el amor: un común remordimiento de conciencia. Eran primos entre sí». Estos y otros elementos de la anécdota han permitido que la novela haya sido interpretada como mito cosmogónico, como ciclo de la vida y del incesto, como apocalipsis. Muchos elementos de la novela semejan o parodian la Biblia. El mismo nombre del protagonista, Arcadio, recuerda el mito de la fundación del género humano (Arcadia o paraíso). Macondo nace como un lugar primordial: hubo pecado, huida y soledad; se habla de éxodo, de marcas indelebles y tragedias colectivas similares a las pestes de Egipto, y el orden tradicional se ve amenazado por una destrucción apocalíptica. El libro está lleno de símbolos míticos y es una especie de testamento sagrado.

Uno de los elementos regionales que le sirven de fuente a la novela es la canción vallenata. Germán Vargas, uno de los miembros del Grupo de Barranquilla, afirmó que por aquella época García Márquez «era el mejor cantor de vallenatos del grupo». El mismo García Márquez, en una entrevista, expresó que «*Cien años de soledad* no es más que un intento por escribir un vallenato de 450 páginas». En otra ocasión expresó que muchos de los episodios y anécdotas narrados en sus cuentos y novelas, habían sido reproducciones de las leyendas y tradiciones orales escuchadas en su niñez, muchas de ellas de boca de su propia abuela. Macondo, el pueblo ficticio que sirve de escenario a los episodios de *Cien años de soledad* y a varios de sus cuentos, contiene los elementos geográficos, históricos y populares de su nativa Aracataca.

A otro nivel, *Cien años de soledad* describe los destrozos que sufre un pueblo aislado y tradicional, que se ha regido siempre por lo mitológico y la oralidad, cuando se ve invadido por la tecnología moderna,

Cien años de soledad
Gabriel García Márquez

Con *Cien años de soledad* vamos a conocer, no los habitantes de Macondo vistos fragmentariamente, sino la historia de ese pueblo creado por García Márquez, limitado al oriente por una sierra impenetrable, y cerrado al sur por pantanos y una gran ciénaga. Abre la acción una «aldea de veinte casas de barro y cañabrava construida a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitan por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos». Para aquel país «el mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo»; pero pronto llegan los gitanos errabundos con fantásticos objetos: imanes poderosos, lupas gigantes y un pedazo de hielo en medio de aquel ambiente tropical. Poco después se organizará una expedición para buscar un galeón hallado en plena selva, a doce kilómetros del mar. A partir de este episodio, la acción se convierte en una gran crónica narrada con fluidez y continuidad: los personajes se engarzan entre sí, los episodios se enlazan para componer en conjunto la fabulosa historia de un lugarejo perdido donde ocurren cosas extraordinarias. Pero Macondo, en cierto sentido, es Colombia misma, a la que el escritor ha difuminado mediante un cristal; realidad y fantasía se entrecruzan, crean una neblina que no permite discernir dónde están los elementos reales o los imaginarios. Uno de los métodos empleados por García Márquez en la prosa de *Cien años de soledad* es el surrealismo: lo tenemos en el galeón irguiéndose en medio de la selva; en el mundo de los gitanos irrumpiendo en la primitiva vida de Macondo; en la cola cartilaginosa en forma de tirabuzón con una escobilla de pelos que le aparece al último de los Buendía; en la peste del insomnio, con la amnesia suficiente que obliga a marcar con su nombre objetos y seres; en el pantagruélico torneo entre Aureliano Segundo y la hembra totémica conocida en el país entero con el buen nombre de La Elefanta; en la lluvia de pájaros muertos que inunda el pueblo; en el monstruo híbrido de macho cabrío y ángel; en el burdel zoológico, etc.

Hay numerosas complicaciones: los nombres, por ejemplo, de acuerdo con las leyes cíclicas de Macondo, tienden a repetirse una y otra vez. Una genealogía y una batalla cronológica tendrán que acompañar al libro para distinguirlos porque «los Buendía —es el autor quien lo dice— tenían la costumbre de poner a los hijos los mismos nombres y a veces todo se vuelve confuso. En los cien años de historia hay cuatro José Arcadio Buendía y tres Aureliano Buendía». De los José Arcadio, el más importante fue el primero, el fundador de Macondo, un joven patriarca que en su época llegó al lugar a través de la sierra con su briosa mujer, y con la vida de un hombre en la conciencia. Era amante de los pájaros: construía trampas y jaulas para llenar el pueblo de sus amigos emplumados. También tenía algo de científico e inventor loco y había trabado amistad imperecedera con la banda de gitanos ambulantes capitaneada por el visionario Melquiades, un mago trotamundos que en sus diversas transformaciones había sufrido todas las plagas del universo —el escorbuto, el beriberi, la pelagra— y sobrevivido milagrosamente. Melquiades y los suyos y sus descendientes, herederos de secretos alquímicos, llevan maravillas al pueblo, tales como el imán que arranca clavos de las paredes, una lupa que concentra los rayos solares, un telescopio, una alfombra voladora... Con una primitiva máquina deguerrotipo que le dejan los gitanos, José Arcadio trata de fotografiar a Dios, y con sus sextantes, astrolabios y brújulas descubre con pavor que el mundo es redondo. Su mujer llega a los ciento quince años de edad, y él en su vejez se vuelve loco y muere atado a un castaño en el patio, delirando en latín y discutiendo de teología con el cura. Su hijo el coronel Aureliano es quizás el personaje más fabuloso y novelesco, «... el miembro más destacado de la segunda generación, que hizo treinta y dos guerras civiles y las perdió todas». En el curso de su vida aventurera, Aureliano engendró diecisiete hijos naturales que murieron todos asesinados en una masacre política. El se salvó inexplicablemente del pelotón de fusilamiento y murió orinando orgullosamente en su patio. Rebeca Buendía lleva al pueblo la primera plaga de insomnio y amnesia debida a los caramelos caseros de Ursula, y también nos enteramos del destino trágico del último de los Buendía, nacido del incesto, que por fin llega a la consecuencia tantas veces advertida de la deformación de la cola de cerdo.

RAMON MEDINA

El otoño del patriarca
Gabriel García Márquez

El otoño del patriarca nos narra la decadencia y muerte del dictador de una nación a orillas del mar Caribe. Se inicia con la entrada de los habitantes en el lugar que fuera el Palacio Presidencial. Esta casa resistió en época anterior toda clase de ataques y ahora se derrumba con solo tocarla. Allí encuentran el cadáver del tirano, muerto mientras dormía, como solía, en el piso de piedra de su habitación y con su brazo a manera de almohada.

La narración mantiene un constante cambio de voces y de tiempos, a través del cual García Márquez nos va dibujando la vida del patriarca e inquietándonos con un sinnúmero de posibles muertes del mismo. Su historia se inicia con la aparición de un doble, quien debe librarlo de probables atentados contra su vida, hasta el día en que ese doble, Patricio Aragonés, muere envenenado confesándole durante su agonía todo lo que piensa, sin miedo a represalias. El Palacio semejaba entonces un mercado público, sus puertas se mantenían abiertas y nadie sabía quién era quién. El patriarca no sólo participaba del desastre sino que lo promovía y comandaba. Mantenía en el Palacio concubinas, hijos sietemesinos, militares, leprosos... Patricio le hace ver que en realidad es un hombre odiado por su pueblo y por los que lo rodean dentro del gobierno. Así, el dictador decide inventar su muerte para ver con sus propios ojos la reacción de todos. En la muerte del doble, el pueblo, creyendo que el muerto no es Patricio sino el patriarca, estalla en júbilo y algunos se llevan a rastras el cadáver para destrozarlo. En ese momento aparece el general Rodrigo de Aguilar, quien se volverá la mano derecha del patriarca y bajo cuyas órdenes acabará con todos aquellos que se atrevieron a traicionarlo.

Otro de los personajes centrales es Bendición Alvarado, la madre del dictador, que oirá en vida sus constantes quejas y a quien después de muerta él intenta canonizar sin lograrlo, por lo cual declara la nación en estado de guerra contra la Santa Sede, y por decreto nombra a su madre «Patrona de la Nación».

No había otra patria que la hecha por él a su imagen y semejanza con el espacio cambiado y el tiempo corregido por los designios de su voluntad absoluta. Al declarar la guerra a la Santa Sede expulsa a aquellos que tienen que ver con «los asuntos de Dios»; es en esa ocasión cuando conoce a Leticia Nazareno, la que habría de ser su legítima mujer y con quien tendría el único hijo por él reconocido, Emanuel. Leticia es una novicia raptada por sus militares del convento, y a quien luego la invaden «las ínfulas de reina» que la llevarán, junto con su hijo, a la muerte, perpetrada por 60 perros amaestrados que se los comen vivos. El patriarca queda solo y se procura una soledad aún mayor enviando a los miembros de su gobierno al edificio de los ministerios y quedándose en la casa desierta de su poder absoluto. El "otoño" es, finalmente, su destino, revelado, sobre todo, cuando se ve obligado por una enorme deuda externa a dejar que se lleven el mar Caribe. Solo, en el Palacio, acostado en el piso y con el brazo a manera de almohada muere a una edad que nunca nadie pudo definir.

CLAUDIA RUIZ C.

la economía de mercado, y por la escritura y la lectura como formas generalizadas de aprendizaje y comunicación. El choque es violento y catastrófico.



Portada de la primera edición de "Cien años de soledad". Buenos Aires, Editorial Suramericana, abril de 1967.

La técnica narrativa implica también una innovación respecto a las formas tradicionales. Ya en la primera frase de la novela aparecen elementos novedosos que le aportarán a la obra esa mezcla de visión mágica o mítica de tiempos recurrentes de la comunidad tradicional y de hechos externos propios de un tiempo lineal y progresivo: «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo». Dentro de la misma frase quedan incorporadas tres instancias temporales: el futuro que anuncia que el protagonista será fusilado, el presente en que se coloca el narrador omnisciente y el pasado en el que ocurrió uno de los primeros episodios del choque cultural: la llegada del hielo, que es un producto de la civilización, a una sociedad tradicional y primitiva.

En su discurso de Estocolmo pronunciado al recibir el Premio Nobel de Literatura, titulado "La soledad de América Latina", García Márquez retoma el tema de la soledad y del choque cultural, ahora a nivel mundial, para increparles a los europeos su incomprensión y su desconocimiento de las realidades del continente: «Los progresos de la navegación que han reducido tantas distancias [...] parecen haber aumentado en cambio nuestra distancia cultural.

El otoño del patriarca

El otoño del patriarca es una de las novelas más ambiciosas y complejas de toda la literatura del continente.

Su tema central es el del dictador latinoamericano. Está constituida por una incesante acumulación de metáforas y tiene una estructura y un manejo circular del tiempo. El primer capítulo, que vale como un módulo para los restantes, comienza con la muerte del patriarca en el palacio semidestruido y devorado por las vacas y los gallinazos. A continuación se procede a reconstruir su existencia y la historia de su mandato. Al final el lector se encuentra con el hecho maravilloso de la inmortalidad del patriarca, gracias al recurso del doble y de la mitología popular. Un crítico extranjero ha notado que a medida que avanza la novela, las frases se alargan en forma progresiva. Aunque en su paginaje los capítulos son de aproximadamente la misma extensión, la falta de puntuación hace que

las frases sean cada vez más largas. En el último capítulo sólo hay una frase. Otro elemento de análisis es el foco narrativo. Cada capítulo comienza con una apertura focal mínima, pero al avanzar se abre hacia otros puntos de vista, y en ocasiones hacia múltiples puntos de vista dentro de la misma frase. Se produce así una especie de ampliación paulatina del poder del dictador. Tal complejidad de estructura hace de esta novela uno de los paradigmas de la novela moderna (y postmoderna).

Crónica de una muerte anunciada

Muchos han interpretado *Crónica de una muerte anunciada* desde la perspectiva de la fatalidad y el sacrificio dentro de la tradición de la tragedia clásica, y también como una novela policiaca. En ella se detalla una investigación de un crimen cometido 27 años antes, en la persona de Santiago Nasar, por los hermanos de Angela Vicario. En una ocasión, García Márquez afirmó que la obra policiaca por antonomasia es la tragedia *Edipo Rey*, de Sófocles, porque allí el investigador descubre que él mismo es el asesino. Tanto en el título de la novela como en la primera frase, se anuncia el asesinato que sirve de centro a toda la narración. Es por lo tanto un argumento cuyo desenlace está prefijado, aludiéndose así a un destino fatídico. Además, casi todos los personajes de la novela conocen las intenciones de los hermanos Vicario. Nadie reacciona con la suficiente eficacia para evitar el crimen, lo que intensifica el ambiente de fatalidad. No lo hacen porque se trata de asuntos de honor que están por encima de las determinaciones de los particulares. La muerte de Santiago es una especie de sacrificio y expiación colectiva, porque los asuntos de honor son sagrados y atañen a toda la comunidad.

El amor en los tiempos del cólera

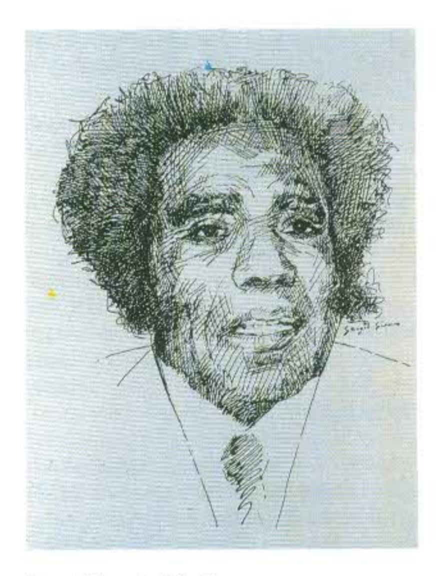
Después de haber tratado en las novelas anteriores los grandes temas de la soledad, la violencia, el poder, García Márquez, en su novela *El amor en los tiempos del cólera*, aborda otro de los grandes temas de la humanidad, el del amor, en sus distintas manifestaciones: fraternal, sexual, platónico, pederasta, conyugal. El centro de la narración lo ocupan las relaciones entre Fermina Daza y Florentino Ariza, quienes logran consumar su amor después de múltiples peripecias a lo largo de medio siglo. El escenario es una pequeña ciudad caribeña que reúne características de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en la primera mitad del siglo XX. Esta obra no presenta las dimensiones mitológicas ni antropológicas, ni los recursos de la fantasía de *Cien años de soledad*; tampoco la complejidad técnica de *El otoño del patriarca*; pero de manera directa describe el impacto de la cultura moderna en la región. Tiene forma de espiral pues comienza por el final de la historia, y las seis partes en que se divide el texto se tocan en diferentes puntos, ampliándose y anunciándose en forma repetida. Al final, los amantes se ven obligados a desplazarse indefinidamente por el río Magdalena ante la imposibilidad de desembarcar porque en todos los puertos se ha desencadenado la peste del cólera.

El general en su laberinto

En *El general en su laberinto*, García Márquez describe el último viaje del Libertador Simón Bolívar, desde su salida de la capital a principios de mayo de 1830, hasta su muerte en Santa Marta el 17 de diciembre del mismo año. En sus obras anteriores, García Márquez había fabulado a partir de la riqueza cultural del Caribe. En *El general en su laberinto* busca una nueva dirección. Deja de lado muchas de las fuentes orales que habían sido el eje de su creatividad y recoge documentos y fichas históricas para ceñirse en lo posible a la imagen verosímil de un Bolívar histórico. Es una novela lineal, sin complicaciones estructurales, apegada al espacio objetivo de la geografía.

El escritor Alvaro Mutis había publicado "El último rostro", un relato sobre el diario de Miecislaw Napierski, coronel de coraceros de los ejércitos napoleónicos, que viajó a América en busca de Bolívar para ofrecerle sus servicios. García Márquez le da crédito a Mutis al dedicarle la novela y también al narrar la entrevista entre Napierski y Bolívar. Reconoce, además, en un apéndice, las consultas que efectuó en diversas obras y biografías sobre el héroe, y la ayuda recibida de historiadores profesionales, con lo cual logró, sin duda, darle a su novela un tono realista y objetivo.

Manuel Zapata Olivella



Manuel Zapata Olivella. Plumilla de Sergio Sierra en el libro "Momentos de la literatura colombiana", Instituto Caro y Cuervo, 1991.

Manuel Zapata Olivella nació en Lorica, departamento de Córdoba, el 17 de marzo de 1920. Su madre, Edelmira de la Barrera, era mestiza, hija de una india del resguardo de San Sebastián de Urabá, y de un catalán, Juan Olivella, quien siguiendo las prácticas de aquel entonces, la compró y la sacó del resguardo. El padre de Manuel, Antonio María Zapata Vásquez, liberal convencido, había logrado reunir una biblioteca respetable con obras darwinistas, enciclopedistas y de literatura. La familia se trasladó a Cartagena, y Manuel, siendo todavía niño, entró de lleno en contacto con la cultura negra. Así, desde su primera edad recibió sus influencias fundamentales: las culturas negra e india de tradición oral, la cultura escrita y las ideas positivistas. A mediados de la década de 1930 publicó en el periódico *El Fígaro* sus primeros artículos, que fueron de contenido científico. En el año 36, estando en quinto de bachillerato, ganó un concurso de ensayo promovido por la Universidad de Cartagena sobre el tema del mestizaje americano. Uno de los jurados fue el poeta Jorge Artel. Poco después, la revista *Estampa* de Bogotá, dirigida por Jorge Zalamea, publicó otro texto de Zapata Olivella sobre un judío que fue quemado en la hoguera en Cartagena durante la Colonia.

Hizo su primer año de medicina en Cartagena y pasó a Bogotá para continuar sus estudios en la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional. En la capital conoció a Jorge Zalamea, Aurelio Arturo, Arturo Camacho Ramírez, León de Greiff y José Antonio

Osorio Lizarazo. Escribía para la revista *Cromos*, el semanario *Sábado* y el *Suplemento Literario* de *El Tiempo*.

Hacia 1942 viajó primero a los Llanos, influenciado por la lectura de *La vorágine*, y luego al litoral pacífico en donde ejerció la medicina; pasó a Cartagena y luego a Centroamérica y México. En Ciudad de México conoció la pintura de los grandes muralistas mexicanos y tomó contacto con algunos intelectuales colombianos residenciados allí, como Rodrigo Arenas Betancourt, Jorge Elías Triana, Darío Jiménez, Luis Moya y los mexicanos Mariano Azuela, Diego Rivera y Martín Luis Guzmán. Se ganaba la vida como asistente de anestesia; viajó a Estados Unidos y tuvo oportunidad de experimentar directamente la discriminación contra el negro que se practicaba en este país. Terminó sus estudios de medicina. Publicó su novela *Tierra mojada* (1947), en la cual recoge sus experiencias de viaje. De regreso a Bogotá siendo militante de la juventud comunista, participó en la toma de la Radiodifusora Nacional durante los hechos violentos del 9 de abril de 1948. Escribió *Pasión vagabunda* (1948) y *La calle 10* (1960), esta última sobre el Bogotazo. Ejerció la medicina en el Cesar y en 1952 viajó como invitado al Primer Congreso de la Cultura y de la Paz de los Pueblos del Asia y del Pacífico, que se celebró en Pekín. Con su hermana Delia fundó un conjunto de danzas folclóricas, investigó las tradiciones negras en el palenque de San Basilio y en otros focos del folclor costeño y efectuó giras por el país y por el exterior.

En 1962 inició estudios de lingüística en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá, bajo la dirección del profesor Rafael Torres Quintero, lo que le abrió nuevos horizontes para comprender las formas orales de la tradición negra. Publicó *Chambacú, corral de negros* (1963). Su novela *En Chimá nace un santo* (1963) quedó finalista en el concurso Esso ganado por *La mala hora*, de García Márquez. Decidió participar en el concurso de Seix Barral en Barcelona con la misma novela y también quedó finalista. La obra ganadora fue *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. Publicó *Detrás del rostro* (1963) y *¿Quién dio el fusil a Oswald?* (cuentos, 1967). En 1968 fue invitado como profesor por la Universidad de Toronto, en Canadá, y en 1971 por la Universidad de Kansas, en Lawrence, Estados Unidos.

Durante las siguientes dos décadas, Zapata Olivella se dedica a investigar sobre la cultura negra en América con miras a escribir una novela cumbre sobre este tema. Visita bibliotecas y comunidades, viaja por varios países, toma y dicta cursos en varias universidades extranjeras y en 1983 publica *Changó, el gran putas*. Durante este mismo período preparó los manuscritos de otros tres relatos: *La marca embrujada*, *El cirujano de la selva* y *El fusilamiento del diablo*; esta última fue publicada en 1986.

Denuncia y mitología

Al seguir la trayectoria de esta extensa producción narrativa, podríamos señalar dos tendencias: narraciones realistas de carácter social y de denuncia como *Tierra mojada* y *La calle 10*, en las que priva la visión positivista y objetiva del médico, y narraciones de carácter mitológico como *Chambacú, corral de negros*, *En Chimá nace un santo* y *Changó, el gran putas*, en las que predomina la visión mágica o mítica del negro. En casi todas, sin embargo, aparecen la opresión y la violencia. En *Tierra mojada*, por ejemplo, los campesinos de la cuenca del río Sinú, que trabajan en los cultivos de arroz, sufren los rigores del clima y la opresión social por parte de los terratenientes y de las Fuerzas Armadas, pero al no encontrar una solución efectiva deben sobrellevar indefinidamente su situación. *La calle 10*, que se desarrolla en el ambiente urbano de la capital, describe en estilo naturalista la vida callejera de los desesperados y los desalojados. La inconformidad social está aguzada por el hambre y las gentes están dispuestas a robar y matar o a prostituirse para sobrevivir. Los dirigentes políticos liberales y conservadores se enfrentan en una guerra fratricida, y las masas son utilizadas como carne de cañón. Hay una violencia ciega, descarnada y aparentemente inútil. En *En Chimá nace un santo* y *Chambacú, corral de negros* la resistencia armada es la respuesta. Las masas están tan hambrientas como en la novela anterior, pero ya han tomado cierta conciencia sobre su destino histórico.

El fusilamiento del diablo relata la vida de un mulato, Saturio Valencia Carabalí, fusilado en Quibdó en 1907 por incendiario. Está basada en hechos históricos: Valencia Carabalí fue quizás el último colombiano a quien se le aplicó legalmente la pena de muerte en el país. En la novela es llamado «el diablo», ya que la imaginación popular le atribuye hechos sobrenaturales. Su lucha contra las autoridades y contra la opresión que sufren los trabajadores de las minas le hacen padecer la pena capital.

Changó, el gran putas

Al referirse a su extensa novela *Changó, el gran putas*, Zapata Olivella ha dicho que había buscado «los elementos profundos de la religiosidad africana que le sirvieron de centro en lo que puede llamarse epopeya en *Changó*». Y agrega que la historia de la raza negra en América es «la epopeya más grande que la humanidad haya hecho». La novela consta de cinco partes. La primera, titulada "Los orígenes", es la que sienta las bases mitológicas que seguirán operando a lo largo de la narración. Aparecen los dioses de la mitología negra como Odumare Nzame, gran procurador del mundo, y Ngafúa, un espíritu benévolo que acompaña a los esclavos en el exilio. Changó, padre de las tormentas, es uno de los 14 orichas. A raíz de ciertas rivalidades entre los dioses surge la maldición de Changó, y en cumplimiento de ella llega al Africa la Loba Blanca, es decir, el europeo traficante de esclavos. Comienzan la tortura, los calabozos, la separación cruenta y el viaje miserable a América. La segunda parte, "El Muntu americano", transcurre en Cartagena de Indias, y tiene por protagonistas entre otros al padre jesuita, protector de los negros, Pedro Claver, y a Benkos Biojo, un joven acusado de atentar contra el poder blanco. En la tercera parte se narra "La rebelión de los vudús", y tiene por escenario Haití y la República Dominicana, con personajes históricos como Jean-Jacques Dessalines, Toussaint Louverture y Alexandre Sabés Pétion. La cuarta parte está dedicada a hechos que sucedieron en Colombia, Brasil y México. Aparecen como personajes Simón Bolívar, el artista brasileño Francisco Lisboa y el sacerdote y revolucionario mexicano José María Morelos. La quinta y última parte, la más extensa, está dedicada a la historia de la opresión y de las luchas de los negros en Estados Unidos, desde Nat Turner (1800-1831) hasta la época contemporánea, dominada por la presencia de Malcolm X, el líder negro musulmán asesinado en Nueva York en 1965. Estos episodios tan disímiles en el espacio y el tiempo tienen por denominador común la aparición frecuente de Ngafúa y Changó, la opresión y la discriminación, y las luchas por la libertad y la igualdad. La novela es el producto de una intensa investi-

gación histórica, y recoge muchos elementos de la oralidad y la cultura negras, sobre todo en relación con los ritos tradicionales. En cuanto a las formas del lenguaje, el autor tuvo que crear un estilo propio dentro de una concepción estándar del español, para amalgamar múltiples influencias derivadas de los muchos dialectos africanos, y de las mezclas con el portugués, el inglés y el francés a lo largo de quinientos años. La expresión «el gran putas» alude a una entidad mítica a la que se le atribuyen poderes sobrenaturales, entidad relacionada con la figura también de origen oral de "el tío conejo". En último término, «el gran putas» sería una personificación de la misma raza negra y su capacidad de supervivencia en las condiciones más adversas.

Alvaro Cepeda Samudio

Alvaro Cepeda Samudio nació en Barranquilla el 30 de marzo de 1926 y murió en Nueva York el 12 de octubre de 1972. Estudió bachillerato en el Colegio Americano y desde esa época escribía una columna sobre diversos temas en los periódicos de la ciudad. Era un apasionado del deporte, el cine y la literatura española, especialmente de la obra de Azorín. En 1949 viajó a Estados Unidos para estudiar periodismo en la Universidad de Columbia, en Nueva York, con una beca de la gobernación del Atlántico y comenzó a escribir los cuentos que luego integrarían el volumen *Todos estábamos a la espera* (1954). A su regreso a Barranquilla, en 1951, trajo obras de Truman Capote, Norman Mailer, y la corresponsalía de *The Sporting News*, de Saint Louis, Missouri, considerado en aquella época como el diario más influyente en el deporte del béisbol en el mundo. Participó en el Grupo de Barranquilla e hizo amistad con el escritor y editor catalán Ramón Vinyes. Publicó varios cuentos en la revista deportivo-cultural del Grupo, *Crónica*. En 1956, durante una temporada en Puerto Colombia que llevó a cabo por motivos de salud, comenzó a escribir su obra más famosa, *La casa grande*, que fue publicada en 1962.

Además del periodismo, Cepeda Samudio escribió poemas, algunos de ellos durante su estadía en Estados Unidos. Se casó en 1955 con Teresita Manotas. Cubrió como periodista distintos eventos deportivos, como el suramericano de fútbol en el Ecuador, para el periódico *El Nacional*. En la



Alvaro Cepeda Samudio.
Miniatura de Manuel J. Paredes, 1981.
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

década del cincuenta participó como guionista y actor en el cortometraje *La langosta azul*. También en otras películas cortas y en un noticiero de cine. Organizó el Cine Club de Barranquilla. Al principio de la década de 1950 mantuvo una columna en el diario *El Heraldo*, que se llamaba "La brújula de la cultura". Durante algún tiempo fue director del *Diario del Caribe*. Su obra periodística (1947-1953) fue recopilada póstumamente por Jacques Gilard y publicada en 1985 con el título de *En el margen de la ruta*.

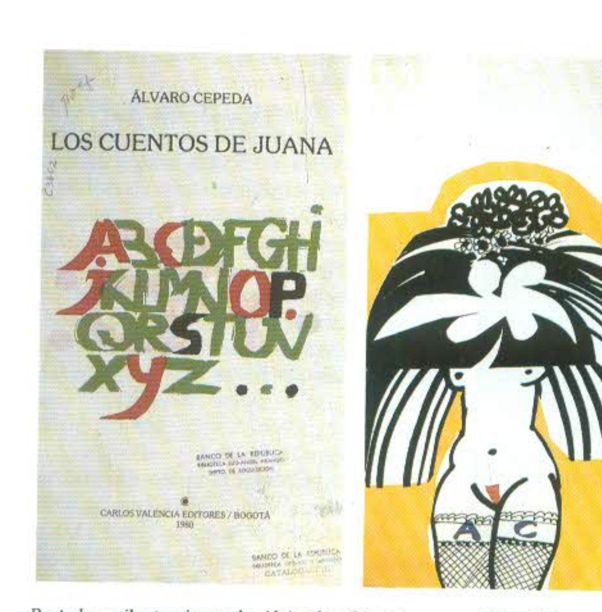
En alguna ocasión Cepeda Samudio afirmó: «Cuando se tiene algo que decir debe decirse a gritos: con palabras de todas clases, sin sujeción a reglas gramaticales o académicas: abiertamente: deben tomarse las palabras y a puñetazos estridentes obligarlas a ilustrar la idea. Lo importante en la literatura y en todo, es tener algo que decir: la forma como se diga es lo de menos».

Su primer libro, *Todos estábamos a la espera*, es una colección de cuentos, y fue editado en Barranquilla en 1954. Hay una segunda edición de 1980 con prólogo de Gilard en la que se incluyen dos nuevos textos que no estaban en la edición original. En este prólogo, Gilard explica la influencia de Ernest Hemingway en la obra de Cepeda y lo que significó para él la ciudad de Nueva York: «... la imagen perfecta y en grande de lo que era Barranquilla: puerto, ciudad, y punto de encuentro de muchas culturas del mundo». El libro trae una nota introductoria del mismo Cepeda: «Estos cuentos fueron escritos, en su mayoría, en Nueva York que es una ciudad sola. Es una ciudad sin solución. Es la soledad de la espera. Los personajes son hombres y mujeres que yo he visto en un pequeño bar de Alma, Michigan; esperando en una estación de Chatanooga, Tennessee, o simplemente viviendo en Ciénaga, Magdalena. Y las palabras son inferiores a ellos».

La casa grande

Su segundo libro, y única novela, se titula *La casa grande* (1962), que ha sido señalada por la crítica, al lado de *La hojarasca* (1955), de García Márquez, y *Respirando el verano* (1962), de Héctor Rojas Herazo, como obra pionera de la modernidad en Colombia, porque rompe con la tradición realista-naturalista imperante hasta ese momento, y porque presenta grandes innovaciones a nivel estructural, sin que esto implique un abandono de los temas regionales.

La casa grande tiene como fondo histórico la masacre efectuada por tropas del gobierno en la zona bananera en 1928, a raíz de una huelga de trabajadores. Al mismo tiempo, narra la anécdota de una de las familias importantes del pueblo que habita "la casa grande". La vida de la familia está llena de odios y desconfianzas y se funda en la figura todopoderosa de El Padre. El ambiente de la casa es de pesimismo y fatalidad, y tanto en la persona de los soldados como de los personajes masculinos de la familia, parece campear la muerte. Los soldados, como individuos, no tienen motivos para llevar a cabo la matanza, pero la efectúan porque son simples objetos de un poder superior que para las gentes del pueblo aparece lejano y anónimo. Sin embargo, lo que más llama la atención de esta obra es la técnica narrativa. El hecho culminante parecería ser la matanza, pero no se narra en la novela de manera directa. Los diálogos y las descripciones ocurren antes o después de los hechos. Consta de diez capítulos sin numeración, y cada uno está elaborado de manera diferente. Por ejemplo, el primero es casi en su totalidad un diálogo entre dos soldados del interior que viajan hacia el sitio de la huelga. El segundo, titulado "La hermana", es un monólogo interior de una de las mujeres de la familia, y ocurre después de la matanza. El si-







Portadas e ilustraciones de Alejandro Obregón para el libro "Los cuentos de Juana", de Alvaro Cepeda Samudio, en la edición de Carlos Valencia, 1980. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

guiente se refiere al asesinato del Padre, asesinato que no se describe en forma explícita. En otro de los capítulos se transcribe literalmente un decreto de la gobernación del Magdalena. En el pueblo se respira un ambiente de odio contra "la casa grande". En ella, los trabajadores de la región ven una materialización del poder y la opresión.

Los cuentos de Juana

Su tercer libro de narrativa se titula *Los cuentos de Juana*, publicado el mismo año de la muerte del autor (1972), en una hermosa edición ilustrada por el pintor colombiano Alejandro Obregón. En algunos de estos cuentos está presente la violencia, un tipo de violencia muy especial. En el cuento titulado "Desde que compró la cerbatana, ya Juana no se aburre los domingos", se lee: «Juana sigue sentándose todos los domingos por la tarde en el balcón, frente al campo de fútbol, pero ya no se aburre. Con su cerbatana y una caja llena de dardos, que ella misma fabrica durante la semana con taquitos de madera y puntas afiladísimas de agujas de coser número 50 y que luego envenena cuidadosamente, Juana se distrae matando tres o cuatro jugadores todos los domingos». Este libro refleja el carácter desordenado y experimental de la obra de Cepeda. Está compuesto de 22 piezas cuya única relación entre sí es la presencia de Juana. Incluye cuentos, guiones cinematográficos, decires populares, reportajes periodísticos y chistes.

HÉCTOR ROJAS HERAZO

Héctor Rojas Herazo nació en Tolú, en el golfo de Morrosquillo (Sucre), el 12 de agosto de 1921. En la década de 1950 vivió en Cartagena, y allí se relacionó con los círculos intelectuales del momento. Ha sido colaborador de *El Universal, Diario de Colombia* y *El Tiempo*. En algunas de sus publicaciones ha usado el seudónimo de Alfonso Bacaria. Además de narrador ha sido poeta y pintor. Sus libros de poesía se titulan *Rostro en la soledad* (1951), *Tránsito de Caín* (1953), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956) y *Agresión de las formas contra el ángel* (1960). Algunas de sus poesías fueron publicadas en *El Tiempo* de Bogotá, y en la revista *Mito*. Durante varios años vivió en Madrid y a finales de la década de 1980 regresó a Colombia. El libro *Señales y garabatos del habitante* (1976) es principalmente una antología de su obra poética.

Respirando el verano

Respirando el verano (1962) es la primera novela de Rojas Herazo. Premio Esso de 1961, ha sido considerada por algunos como el antecedente más directo de *Cien años de soledad*, de García Márquez. Narra la crónica de una familia a lo largo de casi cien años en un pueblo imaginario, Cedrón, que en muchos aspectos corresponde a Tolú. Los protagonistas son la vieja matrona Celia y su nieto Anselmo. Celia vive una existencia amarga de soledad, y por su dureza y entereza de carácter, parecería que odiase a todo el mundo, con excepción de uno de sus hijos, Horacio, y uno de sus yernos, el libanés esposo de Julia. Anselmo aparece como un joven en formación, y la novela describe algunas de sus experiencias, como la del capítulo cuarto, cuando el niño sube a la torre de la iglesia y observa por primera vez la totalidad del pueblo. La obra consta de 23 capítulos agrupados en dos partes: "Las cosas en el polvo" y "Mañana volverán los caballos". Algunos hechos destacados de esta historia familiar son: Celia llega al pueblo, se casa en 1871 con el doctor Ahumada, cuando ella apenas cumple 16 años, y comienza a vivir en la casa; nace Julia. Su hijo Jorge marcha para la guerra de los Mil Días en 1901. Enviuda en 1911. En 1917 viaja a Panamá por motivos de salud. Muere en 1948. Vive 77 años, tiene once hijos y asiste a siete velorios. En esta obra, el patio, unido a la casona y a la figura de la protagonista, es el centro del universo narrativo. La casa y el patio adquieren resonancias culturales, como evocación del sitio ameno en donde transcurrió la niñez. Es tal la simbiosis entre la casa y la abuela, que la casa se destruye tres días antes de la muerte de la vieja. La figura femenina está siempre presente. Es el elemento estable que le da continuidad a la existencia. Las figuras masculinas, por el contrario, son marginales, efímeras o transitorias. Además, el patio adquiere una dimensión poética que sirve para completar la descripción de un personaje o de un hecho, con frases como:

«se quedaron en silencio, escuchando el vapor cansado del patio» o «aspiró el tiempo en el violento aroma que llegaba del patio».

En noviembre llega el arzobispo

Su segunda novela, *En noviembre llega el arzobispo*, obtuvo el premio Esso en 1967. Los jurados del concurso llamaron la atención sobre el lenguaje utilizado, «un lenguaje de tal plasticidad que en ocasiones llega a la opulencia». El tema central gira alrededor de Leocadio Mendieta durante los días que antecedieron su muerte. Mendieta había llegado al pueblo de Cedrón y con hábiles maniobras trató de dominarlo, generando una situación de terror entre sus habitantes. La esperada visita del arzobispo es la fuerza opuesta al terror, pero las ilusiones se desvanecen con su llegada. Para algunos habitantes del pueblo, el carnaval funciona también como defensa o escape. Es interesante la manera como el autor relaciona los excesos del carnaval con la visita del prelado. Celia no es protagonista de esta novela, pero está presente, en situaciones que parecerían de menor importancia. Sin embargo, al conocer las otras obras de Rojas Herazo, se comprende que la presencia de Celia es también fundamental en esta novela, porque explica el comportamiento de algunos personajes.

Celia se pudre

Su última y más extensa novela, *Celia se pudre* (1986), está compuesta de 77 textos a modo de capítulos. Dentro de cada texto se usan puntos suspensivos, paréntesis, espacios en blanco y otras señales tipográficas para indicar cambios de tema, de protagonistas o de tiempos. En cada párrafo o trozo narrativo se describen, con detalle fotográfico, escenas, pequeñas situaciones, sueños, personas, lugares. Ciertas acciones o eventos como el de recoger un papel del suelo, el ruido de una estilográfica al escribir o un olor que viene del vecindario pueden ocupar párrafos o páginas, por lo que cada uno de estos textos refleja una totalidad, como si cada uno fuese un cuadro. La novela desarticula muchos de los elementos de la narrativa tradicional, como la curva dramática, la continuidad de los caracteres, la ilación de las anécdotas, para construir más bien pinturas individuales. Enfatiza no la secuencia de las acciones sino los espacios, los volúmenes, la permanencia. Una mirada de conjunto, sin embargo, permitiría establecer dos perspectivas generales que comportan esta obra. De un lado, la vida cotidiana de un empleado oficial que vive con su esposa e hijos en la Bogotá de la segunda mitad del siglo XX: rutina, intrascendencia, tiempo desperdiciado diariamente en el transporte al trabajo; los pasillos del viejo edificio del ministerio, los orinales; las pequeñas rencillas, la práctica diaria del violín de un vecino anónimo, las calificaciones deficientes del hijo menor. De otro, y en intenso contrapunto, el mundo provincial de Celia, la Celia de *Respirando el verano* y de *En noviembre llega el arzobispo*. Es una Celia fantasmal que después de muerta sigue visitando los seres y los espacios, y que llega a convertirse en símbolo del recuerdo, del pasado feliz de la niñez. Celia sirve también de eje estructurante para intercalar elementos históricos, principalmente de la guerra de los Mil Días. Celia marca el origen regional y la identidad del nieto que nunca puede comprender ni asumir a plenitud la ciudad masificada en la que se ve obligado a vivir. En estas dos perspectivas generales se plantea, pues, el mundo regional, unificado, tradicional y mítico frente al moderno y alienante de la ciudad intensamente urbanizada.



Héctor Rojas Herazo. Fotografía de Egar, Archivo Revista Diners.

Rojas Herazo ha confirmado en una entrevista la importancia de la figura matriarcal de Celia en toda su obra. Hablando de su propia vida, afirmó: «Mi abuela ha sido el eje de mi vida. Ella es mi infancia. Lentamente se ha ido convirtiendo en una fuerza arquetípica, en algo trascendente que arropa y pretende explicar mis interrogantes centrales. Ha dejado de ser la abuela particular para convertirse en la matriarca, en el símbolo mismo de la herencia y de la tierra. Su capacidad de sufrimiento, su elemental estoicismo, la energía de su corazón, me enseñaron y hormaron».

FANNY BUITRAGO

Fanny Buitrago nació en Barranquilla en 1946. Su padre es oriundo de Boyacá y su madre es costeña. Vivió parte de su juventud en Cali. Abandonó los estudios regulares y asumió su propia educación. Refiriéndose a sus primeros años dice la escritora: «En las vacaciones mi abuelo Tomás nos leía *El Quijote*, la historia de Colombia, la vida de Bolívar, Shakespeare. Recuerdo escenas muy concretas de *La fierecilla domada* y frases textuales de *Romeo y Julieta*. Mi abuelo hablaba a veces como Sancho y a veces como Don Quijote». Siendo muy joven publicó cuentos en periódicos como *Zona Franca*, *El Nacional* y *Papeles*, de Venezuela, y *Cuadernos del Viento* y *El Cuerno Emplumado*, de México. En 1963 publicó su primera novela, *El hostigante verano de los dioses*, que desde el primer momento atrajo la atención nacional y de la cual se han hecho varias ediciones. Al año siguiente el Teatro San Martín de



"Algo sobre signos. Fanny siguiendo la luna". Retrato de Fanny Buitrago por Enrique Grau, gouache y pastel sobre papel, 1977.

Buenos Aires, Argentina, montó un ballet, *La garza sucia*, basado en uno de sus cuentos. Cuando algunos críticos quisieron vincularla con el movimiento nadaísta en la década de 1960, aclaró públicamente su independencia frente al grupo. Obtuvo el Premio Nacional de Teatro en el Festival de Arte de Cali, en 1964, con *El hombre de paja*, que fue publicado con una selección de cuentos titulada *Las distancias doradas* (1964). Su novela *Cola de zorro* fue finalista en el concurso de Seix Barral en 1968. En 1974 ganó premios otorgados por *El Tiempo* de Bogotá, *El Nacional* de Caracas y la *Revue de Deux Mondes* de París, por su cuento "Pasajeros de la noche". Pasó una larga temporada en San Andrés. Posteriormente aparecieron los volúmenes de cuentos *La otra gente* (1974) y *Bahía sonora* (1976), y las novelas *Los pañamanes* (1979) y *La casa del abuelo* (1979). Ha publicado también varios libros de cuentos para niños, algunos de ellos galardonados. Su cuento "Camino de los búhos" fue adaptado para televisión. El libro *Los amores de Afrodita* (1983) incluye cuatro cuentos y la novela corta "Legado de Corín Tellado", sobre la clase emergente bogotana. En 1983 fue invitada al Programa de Artistas de Berlín (DAAD) y al año siguiente al Programa Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa, Estados Unidos. Ha residido también en Suecia y España. Sus últimos libros son *Cartas del palomar* (1988), *Líbranos de todo mal* (1989), que contiene una colección de cuentos y un poema, y *La casa del verde doncel* (1990). Actualmente vive en Bogotá.

El hostigante verano de los dioses

La novela *El hostigante verano de los dioses* se desarrolla en una ciudad costanera que en muchos aspectos corresponde a Barranquilla a mediados del siglo XX y describe la vida de tres familias importantes, cuyas figuras principales son Yves de Patiño, hijo de una francesa de origen judío y descendiente por línea paterna de uno de los fundadores de la ciudad; Mauricio Argos, accionista de una compañía exportadora de banano; y Delia Arce, mujer rica y excéntrica que vive aislada en una casa inmensa y que por años no visita la ciudad. Llega Marina, una joven periodista, y en el desarrollo de sus actividades se deja involucrar en los conflictos de los jóvenes de estas familias poderosas: amores y celos, juergas, intrigas de herencias. Las tradicionales actividades de comercio, agricultura y exportación se ven suplantadas por el juego y los estupefacientes. Paralelamente surgen grupos revolucionarios. Los "dioses" son aquellos que parecen controlarlo todo y que por debajo de las aparentes formas institucionales mueven un subfondo de odio o amor, ambición, poder y vicio. La novela refleja el amplio panorama económico y sicológico de ese momento en que comenzaba el resquebrajamiento de las estructuras tradicionales, y utiliza técnicas complejas de narración acordes con los temas tratados.

Cola de zorro

Esta novela se divide en tres partes: "Ana", "Enmanuel" y "Malinda" y narra tres generaciones de la familia Reyes Centeno. Cada sección enfoca un segmento de la familia, y la unión estructural se logra a través del personaje Benito. La primera parte transcurre en Bogotá, en un pasado cercano que podría ubicarse en la segunda mitad del siglo XX. Ana González, antes de casarse con Lucas Reyes, ha sido amante del guerrillero Benito Viana Reyes. La hermana de Ana también ha sido amante de Benito. El nombre verdadero del revolucionario es Bernabé, hijo adoptivo de Claudia Viana. La segunda parte tiene lugar en Opalo, un pueblo de la costa atlántica. Aquí Benito convive con Evelyn-Evelyn West, quien había tenido un hijo —Enmanuel— de unas relaciones anteriores. Nace Giovel, quien años después es asesinado por el gamonal del pueblo, Esaú Centeno. Enmanuel venga el asesinato de su hermano medio. Con la muerte de Esaú, quien posiblemente era el padre de Enmanuel, éste se convierte en el nuevo gamonal. Por su violencia, estos asesinatos adquieren la categoría de sacrificios propiciatorios y su memoria se conserva en el culto que un pueblo le rinde a un árbol. La tercera parte es narrada por Lisa Reyes West, la hija de Lucas Reyes y Evelyn-Evelyn, quienes se habían casado después de la muerte de Ana. Malinda es hija de Claudia Viana y Diego Cabo. Diego es también activista político, compañero de Benito, y muere asesinado. La obra, que está narrada por múltiples voces y desde diversas perspectivas temporales y espaciales, desarrolla un estrecho entramado de matrimonios de conveniencia, uniones libres, incesto y adopción y también de asesinato y violencia, a veces motivada por el odio ancestral. Hay un trasfondo de lucha política y de poder económico. El concepto de "familia" se amplía y entra a significar una realidad social que en muchos aspectos equivale a la del país entero en la segunda mitad del siglo XX.

Los pañamanes

Los pañamanes tiene por escenario una isla que bien podríamos identificar como San Andrés. El pueblo, llamado El Arenal, es asiento de una mezcla heterogénea: abuelas poseedoras de los mitos tradicionales del Caribe, nietas «plásticas» afectadas por la llegada de lo moderno, artistas, jugadores y políticos que vienen del continente en busca de diversos intereses; turistas de muchas procedencias. Hay embrujamiento y exorcismo e intrigas de amor no exentas de folletín. El mercado público es el punto de encuentro: vendedores ambulantes, caricaturistas, cantantes populares; mercancías extranjeras y frutas del trópico. El choque entre lo regional y lo universal, entre lo ancestral y lo moderno es intenso. Hay una bella anécdota autobiográfica que le sirve de fondo mitológico a la obra, anécdota que ha sido narrada por la misma autora en una entrevista: un pájaro se estrella contra el vidrio de su automóvil, luego un nativo le explica «... espero que no se trate de un alcatraz, porque matar un alcatraz trae toda una vida de mala suerte..., cada alcatraz contiene el alma de un marinero ahogado».

Bibliografía

CANFIELD, MARTHA. *Gabriel García Márquez*. Bogotá, Procultura, 1990.

MENTON, SEYMOUR. *La novela colombiana. Planetas y satélites*. Bogotá, Plaza y Janés, 1978.

PEÑA GUTIÉRREZ, ISAÍAS. *La narrativa del Frente Nacional*. Bogotá, Universidad Central, 1982.

PINEDA BOTERO, ALVARO. *Del mito a la posmodernidad, la novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá, Tercer Mundo, 1990.

TITTLER, JONATHAN (comp.). *Violencia y literatura en Colombia*. Madrid, Editorial Orígenes, 1989.

WILLIAMS, RAYMOND. *La novela colombiana contemporánea*. Bogotá, Plaza y Janés, 1976.

WILLIAMS, RAYMOND. *Novela y poder en Colombia, 1844-1987*. Bogotá, Tercer Mundo, 1991.

Novela de los años setenta y ochenta

Patricia Torres Londoño

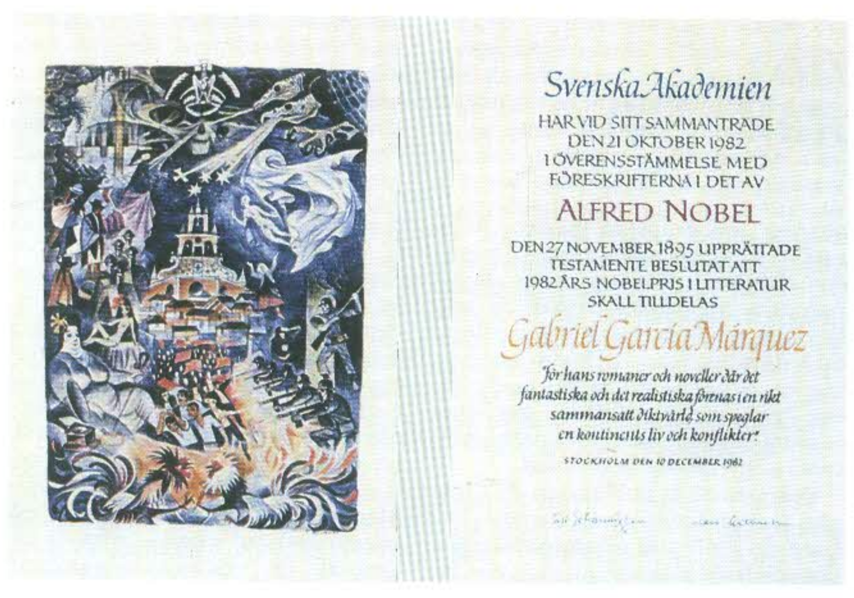
Reunidos en el castillo de Elsinor (Dinamarca) a finales de 1991, un grupo de escritores colombianos firmó la siguiente declaración: «Ante una nueva era, una nueva sensibilidad. Agotadas la mayor parte de sus propuestas, el realismo mágico y todos sus espectros han quedado atrás. Como artistas, como críticos, como intelectuales, ahora nos interesa abordar una nueva interpretación de la realidad colombiana, latinoamericana y universal, en toda su complejidad, alejada por completo de los viejos esquemas».

Esta declaración constituye un manifiesto y un testimonio del desarrollo de la narrativa colombiana durante los años setenta y ochenta. En efecto, en ella se afirma la existencia de una "nueva era", que plantea la necesidad de desarrollar una "nueva sensibilidad" y que se opone a "los viejos esquemas" del realismo mágico. Así, esta declaración pone sobre la mesa dos elementos fundamentales de la narrativa colombiana actual: de un lado, los modelos narrativos y culturales de la literatura del boom latinoamericano, y del otro, la búsqueda de esa "nueva sensibilidad", que encuentra caminos diferentes para acercarse e interpretar la realidad.

Después de la publicación de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en 1967, y la subsiguiente consagración del realismo mágico, con la aparición de *El otoño del patriarca* en 1975 y la obtención del Premio Nobel de literatura en 1982, la narrativa colombiana se ha mantenido bajo la constante presencia de un reconocido hermano mayor. A lo largo de este tiempo, García Márquez ha publicado otras tres novelas: *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *El general en su laberinto* (1989), además de varios libros de cuentos, crónicas y reportajes. Sin duda, su influencia se extiende de una u otra manera sobre todos los narradores colombianos contemporáneos, ya sea en cuanto al estilo, los temas, las técnicas o, simplemente, la actitud frente a la literatura. De ahí proviene un tipo de narrativa satélite de la obra de García Márquez, que trata de evocar esa misma realidad mágica, a través del lenguaje, los personajes o los ambientes garciamarquianos. Sin embargo, paralelamente surge otro tipo de narrativa, que al tiempo que asimila las enseñanzas y la experiencia de García Márquez, logra romper el mito del puro macondismo para explorar una realidad cotidiana y esencialmente urbana, que no resplandece bajo el brillo del realismo mágico.



Gabriel García Márquez recibe el Premio Nobel de Literatura de manos del rey Carlos XVI Gustavo de Suecia. Estocolomo, diciembre 10 de 1982. Fotografía de Bjorn Elgstrand.



Svenska Akademien

HAR VID SITT SAMMANTRÄDE
DEN 21 OKTOBER 1982
I ÖVERENSSTÄMMELSE MED
FÖRESKRIFTERNA I DET AV

ALFRED NOBEL

DEN 27 NOVEMBER 1895 UPPRÄTTADE
TESTAMENTE BESLUTAT ATT
1982 ÅRS NOBELPRIS I LITTERATUR
SKALL TILLDELAS

Gabriel García Márquez

"för hans romaner och noveller där det
fantastiska och det realistiska förenas i en rikt
sammansatt diktvärld som speglar
en kontinents liv och konflikter"

STOCKHOLM DEN 10 DECEMBER 1982

Diploma de la Academia Sueca por el cual se concede a Gabriel García Márquez el Premio Nobel de Literatura 1982.

CARÁCTER Y DIVERSIDAD

Muchas cosas han sucedido en la narrativa colombiana durante estos años: por primera vez se habla sobre su mayoría de edad, se reconoce su entrada definitiva en la modernidad y, junto con un desarrollo de la crítica literaria y de la industria editorial, aparece un numeroso grupo de escritores que se dedican con exclusividad a su trabajo literario, que publican con relativo éxito sus cuentos y novelas y, sobre todo, que abordan diferentes temas, exploran nuevas formas, crean variados personajes y sacuden y diversifican el aire de la literatura nacional.

Para la narrativa colombiana el acceso a la mayoría de edad ha significado al mismo tiempo la adquisición de una mayor conciencia sobre sí misma y la conquista de la libertad. El narrador reconoce en la escritura un oficio que exige trabajo y el dominio de unas herramientas específicas, un oficio solitario y marginal, expresión de una individualidad que no puede por sí sola asumir la definición de una tradición y una realidad mucho mayor y compuesta por múltiples elementos. La escritura se libera entonces de responsabilidades y presiones y puede ser espontánea; cada narrador escribe desde su propia esquina y todos unidos producen una narrativa independiente, profesional, que se arriesga en variadas experimentaciones y juegos, que reconoce y recrea su entorno, que enfrenta tanto el pasado histórico como la fantasía, que se fascina con el fenómeno de la ciudad y que asume su propio mundo, tratando de entenderlo y expresarlo libremente.

La mayoría de edad representa para la narrativa colombiana el desprendimiento de unos modelos establecidos y el encuentro con una voz más auténtica, que ya no tiene que delinear con cada palabra el perfil de una identidad cultural que debería definirnos. De este modo se hacen posibles la diversidad y la multiplicidad, y el panorama narrativo se amplía enormemente, comenzando a conformar, si no una escuela narrativa, sí una buena base de la que salen algunos de los más importantes narradores contemporáneos.

En cuanto a la entrada definitiva en la modernidad, ésta trae para la narrativa colombiana la experimentación, la mezcla de géneros, la complejidad del mundo moderno, la ciudad, las experiencias intelectuales, la crisis de la existencia, los elementos tomados de la publicidad y los medios de comunicación, la autoconciencia narrativa, la renovación del lenguaje y otras muchas nociones y prácticas que sitúan definitivamente a la narrativa colombiana en el camino de una literatura moderna, que surge con los grandes escritores de comienzos del siglo XX (Franz Kafka, James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf, etc.) y se continúa a través de la obra de narradores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez o Alejo Carpentier, que han abierto a la literatura una infinita red de posibilidades para investigar y recrear la realidad.

Y para abonar y fumigar esta creciente narrativa, durante estos años se intensifica el desarrollo de la crítica literaria, que desde las universidades, las revistas y los suplementos culturales de los periódicos, comenta y analiza lo más destacado de la producción narrativa nacional.

Contando con todos estos factores propicios, la narrativa colombiana ha vivido una gran explosión durante estos últimos años. Según estadísticas de la industria editorial, en 1975 se lanzaron en Colombia 1304 títulos, en 1980, 4176, y en 1985, 7670; y de los publicados en 1984, 1161 corresponden a textos literarios, incluidas primeras ediciones y reediciones. Estas cifras son prueba no sólo de un auge editorial, que responde a un momento económico que lo ha hecho posible, sino también de la cantidad de escritores que aparecen constantemente en Colombia y del ritmo acelerado de la producción literaria, que aunque no siempre vaya acompañado de buena calidad narrativa, es un primer paso hacia el descubrimiento de nuevos talentos o la confirmación de algunos viejos.

En general, los críticos hablan de un recorrido de la narrativa colombiana durante estas dos últimas décadas, que va desde la imitación del realismo mágico, pasando por un revivir de la novela de denuncia y violencia, hasta una forma de narrar que se interesa por la vida cotidiana, se acerca a las historias individuales, se sitúa principalmente en el espacio urbano y se adentra en la escueta realidad. Una buena parte de los autores que publican en los años setenta y ochenta son realistas consumados, que hablan de la vida de las ciudades, la familia, los grupos sociales, los adolescentes, las ilusiones y desengaños de la alternativa revolucionaria, las contingencias políticas, las urgencias de los intelectuales, e incluso, la dificultad de escribir una novela. Paralelamente, algunos narradores se interesan por los temas históricos, que reconstruyen con rigurosidad e imaginación, mientras que otros se empeñan en la literatura de denuncia, planteando problemas y situaciones sociales que revelan una profunda desigualdad e injusticia, y otros insisten sobre las fórmulas del macondismo,

explorando permanentemente tradiciones e historias hasta encontrar los elementos mágicos que articulan la realidad.

NARRATIVA CONTEMPORANEA

García Márquez, Premio Nobel 1982

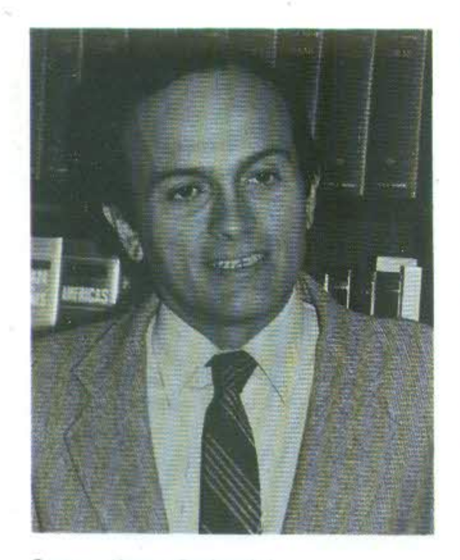
Germán Espinosa	1938	
Albalucía Angel	1939	
Fernando Vallejo	1942	
Gustavo Alvarez Gardeazábal	1945	
Luis Fayad	1945	
Fanny Buitrago	1946	
Rafael Humberto Moreno-Durán	1946	
Roberto Burgos Cantor	1948	
Antonio Caballero	1945	
Andrés Caicedo	1951	1977

GRANDES LÍNEAS TEMÁTICAS

La historia

Una primera línea temática, de gran importancia en la narrativa actual, es la historia, el interés por la revisión y la recreación histórica, la urgencia por investigar las raíces y procesos del pasado, la necesidad de entender los hechos, descubrir los personajes y recorrer los espacios de nuestra historia lejana o reciente. Echando mano de todas las fuentes, los narradores son también investigadores, periodistas, usan documentos, testimonios, recuerdos, alternan la ficción narrativa con la reconstrucción documental, recrean personajes y hechos, inventan, escudriñan, reflexionan y critican, todo por la fascinación de la historia y la aguda necesidad por entender un poco el presente.

Quizás la accidentada historia de Colombia estimule esta fascinación; sin duda, períodos como el de la Violencia despiertan también un gran interés en los autores jóvenes y, sobre todo, obligan a la reflexión y al recuento para exorcizar los fantasmas. Así, la novela de la Violencia, que surge desde los años cincuenta, aún no desaparece, aunque ahora se interese más por las consecuencias y su impacto sobre la existencia, que por los actos de crueldad.



Gustavo Alvarez Gardeazábal. Fotografía de Lázaro Mendoza, 1986. Archivo de El Tiempo, Bogotá.

De cierta manera, una buena parte de la narrativa colombiana contemporánea sigue haciendo una referencia al fenómeno de la Violencia; en especial novelas como *Cóndores no entierran todos los días* (1972), de Gustavo Alvarez Gardeazábal (Tuluá, 1945), o *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975), de Albalucía Angel (Pereira, 1939), hacen una recreación específica del período conocido bajo este nombre: la primera, a propósito de un personaje real, León María Lozano, conocido como "el Cóndor", protagonista principal de la violencia política de los años cincuenta en el Valle, y la segunda, utilizando hábilmente varios testimonios sobre el momento del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán y otros hechos posteriores de la historia nacional, en contrapunto con la narración particular de la vida de una niña que crece a la sombra de estos hechos políticos.

En la novela de Albalucía Angel, particularmente, se hace evidente el doble interés tanto por los hechos reales, como por su impacto sobre la vida privada; al mismo tiempo, esta novela representa un magnífico ejemplo del laborioso trabajo de investigación histórica y manejo de fuentes y documentos, aunado a la creación de un texto de ficción que personifica la historia y le pone un rostro particular a una generación cuya infancia quedó marcada por los hechos del 9 de abril de 1948. Precisamente aquí es donde radica la fuerza de la novela, en esa permanente confrontación entre la historia, los hechos sociales, políticos y económicos, y la historia individual de un personaje, una historia que, además, recoge en su lenguaje una serie de expresiones orales y cotidianas, que constituyen una renovación lingüística muy importante y hacen aún más real y efectiva la narración.

El contrapunto entre documento y ficción, la alternancia entre historia y literatura hacen de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* una novela de gran valor testimonial, pues la historia de Ana, esa niña que crece en medio de una sociedad continuamente conmovida por hechos violentos, puede ser también la historia de muchos de sus contemporáneos, salidos de familias, casas y experiencias parecidas.

En cuanto al aspecto formal, esta novela es novedosa, atrevida, llena de experimentación. Albalucía Angel juega aquí con el tiempo, con la memoria, con la intertextualidad y, especialmente, con el lenguaje, que es de-



Albalucía Angel.



Germán Espinosa.
Fotografía de Alberto Sierra Restrepo.
Boletín Cultural y Bibliográfico, Bogotá.

cididamente coloquial. Tanto los testimonios de aquellas personas que protagonizaron los sucesos históricos comprendidos en la novela, como la narración de la vida de Ana, a través de una especie de monólogo alternado con la voz de un narrador omnisciente, son textos que rompen con el modelo del lenguaje escrito y manejan el tono y el vocabulario del lenguaje oral, que integra canciones, dichos, refranes y todo tipo de expresiones corrientes, creando un discurso narrativo de gran fuerza y originalidad. Además de esta novela, Albalucía Angel ha publicado: *Los girasoles en invierno* (1970), *Dos veces Alicia* (1972) y *Misiá señora* (1982).

Otras novelas sobre el fenómeno de la violencia sociopolítica son: *El jardín de las Hartmann* (1979), de Jorge Eliécer Pardo (Líbano, Tolima, 1950); *Venga le digo* (1981), de Benhur Sánchez (Pitalito, Huila, 1946); *Noche de pájaros* (1984), de Arturo Alape (seudónimo de Carlos Ruiz, Cali, 1938) y *Una y muchas guerras* (1985), de Alonso Aristizábal (Pensilvania, Caldas, 1945), entre otras. En general, estas novelas, a diferencia de las crudas crónicas de los años cincuenta y sesenta, buscan superar el puro documentalismo, para investigar las causas y las consecuencias de los hechos y ver su maligna huella sobre la vida diaria.

Otros autores, en cambio, se han interesado por el pasado lejano; es el caso de Germán Espinosa (Cartagena, 1938) y su novela *La tejedora de coronas* (1983), que se remonta a los finales del siglo XVII, cuando América era una colonia española muy codiciada por todos los europeos, deseosos de su oro y sus riquezas. En este caso, los hechos históricos son el alma de la novela, cuya protagonista, Genoveva Alcocer, recorre un largo camino desde la vida colonial cartagenera, marcada por la vigilancia del Santo Oficio y las imposiciones de la corona española, hasta la Europa de la Ilustración y de las sociedades secretas, que empezaba a despertar al mundo de la razón y de la ciencia.

Genoveva Alcocer es un personaje de ficción que se mete dentro de la historia. Ella presencia y hasta participa en numerosos hechos históricos, encuentra y llega a conocer bien a varios personajes importantes de su tiempo, viaja por América y Europa y se convierte en una fiel representante del espíritu de la Ilustración; pero, especialmente, ella es testigo directo de los sucesos de una época esencial de la historia universal, y el relato de su vida, en su propia voz, constituye una magnífica recreación de ese período en que los hombres salieron de la oscuridad hacia las luces de la razón.

En *La tejedora de coronas* la historia está presente a través de los nombres, los personajes, los sucesos, los lugares, todo es verdadero y está cuidadosamente descrito. Y allí, finamente entretejida, está la historia de Genoveva Alcocer quien, impulsada por su particular ansia de saber, va por el mundo reuniendo inconscientemente toda la información para reconstruir después su época, en un relato personal y reiterativo, que salta de un tiempo a otro, que mezcla los sucesos, que se enreda en su memoria y va fluyendo, con contadas pausas, en un monólogo lleno de historias y personajes diferentes, que componen un completo panorama del siglo XVIII.

En esta novela la ficción le sirve de cauce a la historia; a través de aquélla se reconstruye ésta, minuciosa y claramente. Esto supone un enorme esfuerzo de investigación y estudio por parte del autor, cuyo resultado es esa gran cantidad de información histórica, a veces marcadamente erudita, que se extiende por toda la novela. Por otra parte, *La tejedora de coronas* también constituye un enorme esfuerzo desde el punto de vista de la técnica narrativa; en efecto, se trata de un relato en primera persona, que avanza al ritmo caprichoso de la memoria y poco a poco va reconstruyendo la historia. Es un relato lleno de conocimientos, de comentarios sagaces, escrito en un lenguaje fluido y envolvente; un relato que nos lleva, de una página a otra, de América a

La tejedora de coronas
Germán Espinosa

Genoveva Alcocer, casi centenaria, reconstruye su vida y su siglo a través de episodios que se leen como un constante presente y no como un recuerdo de alguien que hace su autobiografía.

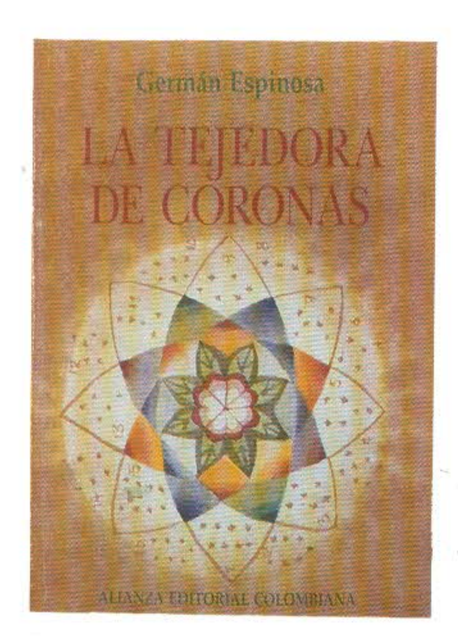
La historia se inicia cuando Genoveva es adolescente en una tranquila Cartagena colonial que se ve asediada y asaltada en el mes de abril de 1697 por Jean-Bernard Desjeans, barón de Pointis. Este hecho marca para Genoveva el derrumbamiento de un orden habitado por padre, hermano, amigos, esclavos, así como por su contrapunto, Federico Goltar, cultivador de la astronomía y quien representa el despertar del espíritu científico en el Nuevo Mundo, atrapado en un contexto que le impide crecer.

Catorce años después del estrago causado por la flota del rey de Francia, llegan a su soledad dos hombres de ciencia europeos con quienes viaja, primero a Quito y luego a Europa.

En Francia conoce a François-Marie Arouet, el futuro Voltarie, quien la inicia en una logia reunida por el deseo de obtener «una máxima libertad de pensamiento y de investigación y en un nivel no menos importante liberar a todo individuo humano de sus cadenas atávicas», para «crear una república de iguales». A partir de ese momento empieza un peregrinaje por diferentes países de Europa y Estados Unidos que ocupará las dos terceras partes de los casi cien años de Genoveva Alcocer. Huye de gobiernos, visita cortes y casas burguesas, difunde escritos e ideas propias y de las logias europeas, entra en contacto y hace amistad con Voltaire, Alexander von Humboldt, George Washington, Benjamin Franklin, Thomas Jefferson. Finalmente, la voz de Genoveva, ya anciana, vuelve a instalarse en donde empezó su historia, en una Cartagena anacrónica, olvidada por la ebullición del Siglo de las Luces, indiferente a los pensamientos de su tiempo. Allí, logra organizar un grupo a semejanza de la logia francesa, en el cual difunde escritos científicos y políticos antes de ser nuevamente detenida (había pagado diez años en la Bastilla) y procesada por el tribunal de Inquisición de Cartagena de Indias.

Genoveva, la tejedora, asiste en las últimas páginas de la novela, a la ejecución de la bruja de San Antero, condenada por el Santo Oficio, y es en este punto donde su voz se confunde o mejor se entreteje con la de la bruja de San Antero que se quema en la hoguera, pero es también la tejedora que asiste, protagoniza y narra el final de su historia.

CLARA ISABEL CARDONA MEJIA



Portada de Freda Sargent para "La tejedora de coronas", de Germán Espinosa. Bogotá, Alianza Editorial, 1987.

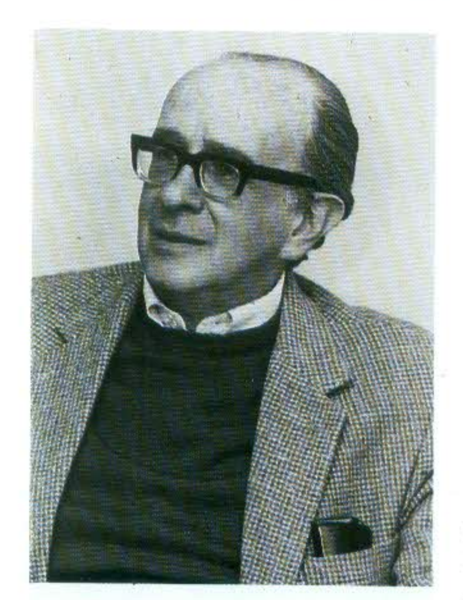
Europa, de las intrigas de la administración colonial al París del siglo XVIII, de las angustias de una jovencita enamorada a los ritos de iniciación de las logias masónicas; es un relato total que, sin duda, constituye una de las más importantes novelas colombianas de los últimos veinte años.

También son obras de Germán Espinosa: *Los cortejos del diablo* (1970), *El magnicidio* (1979), *El signo del pez* (1987), *Noticias de un convento frente al mar* (1988) y *La tragedia de Belinda Elsner* (1991).

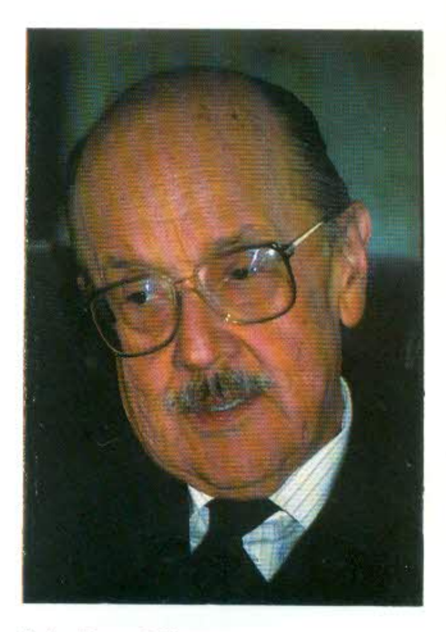
Otro escritor interesado en la historia lejana es Próspero Morales Pradilla (Tunja, 1920 - Bogotá, 1990), quien en su novela *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986) reconstruye los hechos protagonizados en Tunja, en tiempos coloniales, por una mestiza llamada Inés de Hinojosa, a partir de un episodio de *El carnero* de Juan Rodríguez Freyle. Morales Pradilla recrea aquí el ambiente de una sociedad colonial caracterizada por el poder de los encomenderos, las intrigas, el adulterio, la pasión y, especialmente, la hipocresía de una vida protegida por los gruesos muros de las casas coloniales y los velos de las damas, pero atormentada por la ambición y el deseo. En esta novela encontramos otra vez la investigación histórica unida y fundida con la recreación narrativa, constituyéndose en una forma de reescritura de la historia, que lanza nuevas luces sobre nuestro pasado.

También Pedro Gómez Valderrama (Bucaramanga, 1923 - Bogotá, 1992) ha incursionado en esta línea narrativa, con su novela *La otra raya del tigre* (1976). En este caso, el pasado que se explora no es tan lejano como en las dos novelas anteriores; aquí se trata de la segunda mitad del siglo XIX, ese período de nuestra historia agitado continuamente por las guerras civiles y los esfuerzos de la nueva nación por consolidarse y desarrollarse. *La otra raya del tigre* narra los sucesos de la inmigración alemana en Santander durante aquellos años, tomando como personaje central a Leo von Lengerke, importante ciudadano alemán que, en efecto, vino a Colombia en el siglo pasado y se estableció en Santander. Aquí, de nuevo, la recreación ficcional y la investigación histórica van de la mano, logrando, ya en el cuerpo de la novela, un texto doblemente efectivo en cuanto a su función narrativa, puramente literaria, y su función histórica, de revisión y reconstrucción del pasado, cuyos vacíos, como ha dicho Gómez Valderrama, pueden llenarse con ficción.

Una característica importante de esta novela es la revelación que el autor hace de sus fuentes en las páginas finales. En ellas, el narrador le cuenta al lector los motivos que lo han impulsado a escribir la novela: «Yo tengo, decía mi padre, que escribir esa novela; es una novela donde recogeré lo que fue Santander, lo que fue mi padre, todo lo que a él le oí de Lengerke. El padre no pudo escribirla, la vida no le dejó, la muerte se encargó de impedírselo para siempre. Yo he comenzado a escribir la novela heredada, he luchado para llevarla a término». Acto seguido, Gómez Valderrama revela todas sus fuentes: los libros que ha consultado, los autores y, especialmente, el espíritu que lo ha guiado a través de la escritura.



Próspero Morales Pradilla. Fotografía de Mauricio Anjel, 1987. Archivo Revista Diners.



Pedro Gómez Valderrama. Archivo El Tiempo, Bogotá.

Aparte de la fascinación por unos hechos o una época particular, la narrativa también ha mostrado su atracción por ciertos personajes de la historia nacional; el caso más sobresaliente es el de Simón Bolívar. Dos novelas de este período imaginan y describen los últimos días del Libertador, en su viaje hacia Santa Marta: *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez, y *La ceniza del Libertador* (1985), de Fernando Cruz Kronfly (Buga, Valle, 1943). Partiendo de los datos conocidos sobre ese viaje y sobre las circunstancias que rodearon a Bolívar al final de su vida, las dos novelas tratan de dilucidar los pensamientos y el sentimiento de fracaso y amargura que atormentó al Libertador hasta la tumba. Llenando los vacíos de la historia con ficción, con reflexiones, o con un discurso casi lírico, en el caso de la novela de Cruz Kronfly, estos dos textos recrean la imagen de un Bolívar muy humano, que huye espantado de la traición y la derrota.

Pasado reciente y crítica social

La conciencia histórica no se ocupa únicamente del pasado lejano, tam-



Portada de Juan Antonio Roda para "La otra raya del tigre", de Pedro Gómez Valderrama. Bogotá, Siglo XXI, 1976.

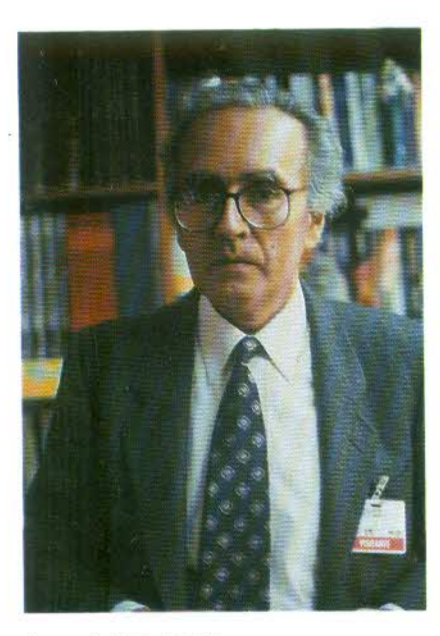
bién reflexiona sobre el pasado reciente, sobre los conflictos sociopolíticos actuales, los problemas creados por la creciente industrialización y masificación, la crisis del proyecto revolucionario de izquierda, la sociedad burguesa e intelectual, la encrucijada del hombre contemporáneo, el surgimiento del narcotráfico y la droga, el desencanto de una generación; sólo que, en la medida en que se refiere a un pasado más cercano, el interés histórico comienza a mezclarse con otros elementos y la narrativa va derivando hacia distintas vertientes.

Así, por ejemplo, en muchas novelas que recrean hechos o discusiones característicos de los años sesenta y setenta, el material puramente histórico se confunde fácilmente con el biográfico, con los recuerdos y las nostalgias de personajes individuales que se constituyen casi en prototipos de toda una generación. De esta manera, el texto narrativo gana en valor testimonial y se presta a una delicada labor de reconstrucción de situaciones, personajes y ambientes de una sociedad y una época que todavía deben probar sus bondades. De allí resultan textos muy críticos, que señalan sin vergüenza y con saña todos los defectos del mundo en que vivimos.

Dentro de este marco temático, uno de los asuntos favoritos es el sentimiento de desencanto y frustración, resultado de la crisis de la izquierda y del fracaso del proyecto revolucionario que encendió los ideales de muchos jóvenes durante las décadas del sesenta y setenta. Como complemento, muchas novelas han adoptado como personaje central a un intelectual, siempre dividido entre las exigencias de su conciencia teórica y las imposiciones de su condición burguesa. En consecuencia, la narrativa se ha visto involucrada a veces en profundas disquisiciones sobre ideologías, estéticas y conceptos, e incluso, se ha convertido en un medio ideal para la discusión de los problemas de la creación literaria.

De esta manera, encontramos en la producción narrativa actual una gran cantidad de novelas que, mezclando ficción, autobiografía, historia, crítica social y reflexión, componen fielmente todo el decorado de la sociedad colombiana de los últimos años, en el que aparecen puntualmente la clase media, los intelectuales, los exiliados, los desencantados, las ciudades con sus lugares claves, los conflictos familiares y sociales, los amores frustrados, las intrigas, los enfrentamientos, los remordimientos, los pecados, los defectos, en fin, los rasgos de nuestra compleja vida social. Algunas de estas novelas son: *Crónica de tiempo muerto* (1975) y *Los días de la paciencia* (1976), de Oscar Collazos (Bahía Solano, 1942); *Hasta el sol de los venados* (1976) y *Juegos de mentes* (1981), de Carlos Perozzo (Cúcuta, 1940); *El titiritero* (1977), de Gustavo Alvarez Gardeazábal; *Años de fuga* (1979), de Plinio Apuleyo Mendoza (Tunja, 1932); *Juego de damas* (1977), de Rafael Humberto Moreno-Durán (Tunja, 1946); *Sin remedio* (1984), de Antonio Caballero (Bogotá, 1945); *Fiesta en Teusaquillo* (1981), de Helena Araújo (Bogotá, 1934) y *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980), de Márvel Moreno (Barranquilla, 1939), entre otras. También podríamos incluir aquí las obras de Fanny Buitrago (Barranquilla, 1946): sus novelas *Cola de zorro* (1970) y *Los pañamanes* (1979), y de Fernando Vallejo (Medellín, 1942): su serie de novelas titulada *El río del tiempo*, compuesta por: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989), *El mensajero* (1991) y *Entre fantasmas* (1992); dos escritores que, desde el ejercicio de la ficción, en el caso de Fanny Buitrago, y desde el ejercicio de la memoria, en el caso de Fernando Vallejo, han sabido recrear con lucidez los rasgos de la vida colombiana contemporánea.

Los felinos del Canciller (1987), de Rafael Humberto Moreno-Durán, es una de esas novelas que combinan la ficción realista con la reflexión crítica sobre nuestra historia y nuestra sociedad actual. Su protagonista, Félix Barahona Prádenas, es el último vástago de una insigne familia de diplomáticos y gobernantes nacionales; desde su nacimiento, su destino está fijado y, sin importar sus deseos o capacidades, Félix Barahona habrá de seguir los pasos de su abuelo y de su padre y llegará a ocupar un distinguido cargo en la carrera diplomática; todo en su vida, especialmente su mujer, está orientado hacia su brillante destino, pero Félix Barahona no es más que un personaje decadente, aburrido y apático, que se refugia en un sólido escepticismo y una mordacidad cáustica, que entre el humor y la crítica virulenta terminan por pintar con todos sus colores la caricatura de



Fernando Cruz Kronfly. Archivo Planeta, Bogotá.



Rafael Humberto Moreno-Durán. Fotografía de Vasco Szinctar, Caracas, 1991.

Los felinos del Canciller
R.H. Moreno-Durán

Los felinos del Canciller fue escrita en Barcelona entre 1983 y 1986, y publicada en 1987, y se ocupa del mundo abierto de la diplomacia, inédito en la literatura latinoamericana, pese a ser el ámbito de muchos creadores.

En esta novela el ámbito de la escritura se exterioriza (en contraste con las anteriores de Moreno) gracias al ejercicio itinerante de la diplomacia. El cuerpo (del servicio exterior) carece del contorno claustral. Su confín es la aldea planetaria.

En la novela, el personaje repasa la especie, según el principio evolutivo. Félix Barahona Prádenas recapitula en el verano de 1949 la genealogía diplomática instaurada por su abuelo (Gonzalo) y consolidada por su padre (Santiago). Una genealogía de varones ilustres que es, a la vez, conciencia heráldica y etimológica, comoquiera que don Gonzalo había fundado el clan con la arqueología de sus ancestros hispanos (carnales y espirituales), pero también con la conciencia de las raíces lingüísticas grecorromanas de un castellano que, según la hipérbole, es más castizo que el de Castilla.

Pero aquel mundo se ha quebrado. Del abuelo al nieto, la cartografía diplomática ha cambiado con guerras que hicieron y deshicieron Estados. El universo de predicción segura ha cedido el paso al azar y a la relatividad. Y por si fuera poco, el Estado Unitario (de génesis hispánica) se desgarra en la contienda partidista.

La estirpe barahónica concluye con una especie de transeúnte, en el cual se ha diluido poco a poco la capacidad del eufemismo, bajo la impronta de una vocación más matemática que etimológica. Félix, además, es dominado por un impulso a la transgresión de las censuras o de los tabúes que explicaban el poder lingüístico, político y ético de los ascendientes. El nombre de este impulso es Angélica, su hermana. Por si fuera poco, la triple descendencia masculina es coronada por una hija «Medora *pronobis*», con lo cual (al parecer) culmina la carrera diplomática de la familia.

Pero bajo el pretexto de esta lenta decadencia, el novelista aparece como maestro de las transmutaciones del lenguaje. Si su personaje es matemático de la incertidumbre, el autor es constructor y destructor de ambigüedades. Una comicidad en cascada sucede al descubrir sentidos ocultos de metáforas, metonimias, toponimias, etimologías, hipérboles y eufemismos. Y como sucede en la parodia y en la sátira, este descubrimiento (de los encubrimientos) obra como auténtica catarsis, es decir, como conocimiento y liberación.

Del fundador de la dinastía de los Barahona afirma el novelista que «era muy dado a la *aischrología*, al intercambio de chanzas, pullas, bromas». En la novela, el burlador Barahona resulta burlado por la historia. Pero esto es apenas una metáfora de la propuesta de Rafael Humberto Moreno-Durán, encaminada a destacar el humor y la ironía como los mayores recursos de la astucia o de la inteligencia contra una retórica de la solemnidad, que obra como camisa de fuerza de la imaginación. El resultado, tal como se manifiesta en *Los felinos del Canciller*, es una libertad lingüística que, como el objeto de la parodia —la diplomacia—, carece de fronteras. Por eso, más allá de ser una parodia a la grandilocuencia nacional, como lo es, la novela es un espejo bien bruñido de la condición humana, de esta especie que inventa en cada generación su propio lenguaje, que se mueve imprecisa entre la tradición y la libertad, entre el miedo y la osadía, aunque al final lo apuesta todo por la originalidad y la creación. *Los felinos del Canciller* ha sido finalista de los premios *Nadal* (Barcelona, 1987) y Rómulo Gallegos (Caracas, 1989).

GABRIEL RESTREPO

una sociedad provinciana, mezquina e hipócrita. La narración está salpicada de hechos reales, pero más que por el interés histórico, la novela está animada por un fulminante interés crítico que, encubierto por una magnífica prosa llena de referencias eruditas e inteligentes comentarios, sacude hasta el fondo la imagen de nuestra sociedad burguesa.

El mejor instrumento de Moreno-Durán para la elaboración de su narrativa es un lenguaje desbordante al servicio de un ingenio y una ironía implacables. En sus otras novelas, son las mujeres, los intelectuales, los militares, y muchos más, los que caen bajo su mirada crítica y realista, que no ignora las discusiones ni los hechos sociopolíticos de los años pasados. Además de *Los felinos del Canciller*, Moreno-Durán ha publicado la trilogía titulada *Fémina suite*, que agrupa las novelas *Juego de damas* (1977), *El toque de Diana* (1981) y *Finale capriccioso con madonna* (1983), y el volumen de relatos *Metropolitanas* (1986).

Ahora bien, así como la ficción se asocia a veces con la reflexión crítica, también los intereses sociales contaminan a veces la narrativa; de ahí surge la novela de denuncia social, que fue muy popular a mediados del siglo y que aún sigue despertando interés en los lectores. Actualmente, escritores como Gustavo Alvarez Gardeazábal y Fernando Soto Aparicio, entre otros, cultivan con éxito este tipo de narrativa con temáticas de corte social y popular.

Realismo

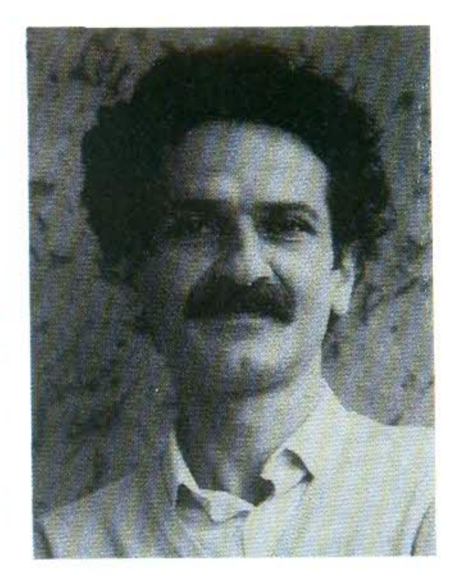
Característica esencial de casi toda la narrativa colombiana contemporánea es su realismo, que viene ciertamente desde muy atrás, pero que se ha hecho más fuerte en los últimos años, en la medida en que muchos narradores —implícita, pero efectivamente— van haciendo manifiesto su rompimiento con los "viejos esquemas" de aquella visión mítica y mágica de la realidad cultivada por el macondismo. Ahora el centro de interés es precisamente lo normal, lo rutinario, lo inmediato. Esta revitalización del realismo, que se convierte casi en un hiper-realismo, supera y descarta lo anecdótico y lo pintoresco, y busca la objetividad y la verosimilitud en la tematización de la existencia; la narrativa quiere parecerse verdaderamente a la realidad, por eso tiene mucho de testimonio y de recreación fiel de lugares, personajes y ambientes.



Marvel Moreno.
Fotografía de Taty Martínez, París, 1986.

Por otra parte, para la mayoría de los autores de esta narrativa la ciudad es un elemento fundamental. El espacio urbano se ha convertido prácticamente en la única realidad, pues es el espacio de la vida moderna, y dentro de él la narrativa supera las barreras locales y accede a una cierta universalidad. Los personajes de las novelas se desplazan con total libertad entre Bogotá, Medellín, Cali, Nueva York, París o Madrid; al mismo tiempo, una historia que se desarrolla en Bogotá, podría suceder igualmente en Nueva York o en París, con sólo unos cuantos cambios de nombres. Además, la ciudad es en sí misma un universo, donde casi cualquier cosa es posible, permitiendo así una visión caleidoscópica de la realidad.

En el marco de esta narrativa realista se destaca una tendencia hacia el rigor, magistralmente representada por Luis Fayad (Bogotá, 1945) y su novela *Los parientes de Ester* (1978). En ella, el personaje central, Gregorio Camero, el esposo de la difunta Ester, caracteriza la vida rutinaria y gris de un hombre de clase media, empleado de oficina y padre de familia, que, como todos los hombres de su clase —que son la mayoría de los que van por la calle, toman el bus o conversan en el café—, está atrapado entre las



Luis Fayad.

redes de su destino. Alrededor de Gregorio Camero van apareciendo todos los otros parientes de Ester: hijos, tíos y tías, hermana, cuñado, sobrina y compañera, y al fondo está la ciudad, una Bogotá lluviosa, con casas de zaguán y cafés, en los que los hombres de abrigo y sombrero se reúnen para hablar de política, de negocios o simplemente para discutir sobre el tiempo. El conjunto total es un universo narrativo cuidadosamente constituido a partir de la realidad, que refleja todas y cada una de las simples coyunturas posibles dentro de la historia.

Esta es una narrativa de un realismo estricto, allí nada sobra, el lenguaje es preciso y el tono neutro, perfectamente invariable. Sin embargo, la novela es aterradoramente lúcida en su comentario tácito sobre la realidad; sin tragedias, sin agitación, sino a través de la existencia cotidiana, Fayad retrata en *Los parientes de Ester* todo el fracaso, la miseria y la infelicidad de la existencia humana.

En general, esta narrativa realista habla de soledad, desarraigo, fragilidad, violencia, vacío espiritual, anonimato, frustración, una crisis existencial que se va perfeccionando día tras día, con cada acto cotidiano. Otras novelas sobre este tema son: *Celia se pudre* (1986), de Héctor Rojas Herazo (Tolú, Sucre, 1921); *Falleba* (1979), de Fernando Cruz Kronfly; *Entre ruinas* (1984), de Héctor Sánchez (Guamo, Tolima, 1940) y *El patio de los vientos perdidos* (1984), de Roberto Burgos Cantor (Cartagena, 1948), entre otras. Por su parte, Fayad ha publicado, además, un volumen de

Los parientes de Ester

Luis Fayad

Después de la muerte de Ester, la vida en la casa de Gregorio Camero y de sus tres hijos continuó normalmente, a excepción de las visitas de los parientes, que se prolongaron por varios días más.

Gregorio Camero es un hombre sencillo. Su vida transcurre dentro de la rutina de un empleado corriente, sometido a los horarios y a la permanente amenaza del jefe de sección. A excepción de Angel Callejas, uno de los tíos de Ester, los demás parientes desprecian a Gregorio. Uno a uno, los parientes de Ester van apareciendo dentro de la historia: la tía Mercedes a la cabeza, una matrona estricta y dominante, que vigila todos los movimientos de la familia con mirada aprobadora o desaprobadora; la tía Julia y la tía Victoria, dos solteronas que viven con Mercedes y siguen todos sus pasos y pensamientos; el tío Angel, un pensionado solterón que vive con sus hermanas y reparte su tiempo entre los amigos del café y las visitas a Rosa, una copera entrada en años con quien tiene un hijo; el tío Amador, la oveja negra de la familia Callejas, que nunca ha trabajado y vive de fiar y pedir prestado; el tío Honorio Callejas, el hermano rico, que tiene almacenes, un carro con chofer, una buena esposa y una hija casada que vive en Estados Unidos; y finalmente, Cecilia Callejas, la hermana de Ester, casada con Nomar Mahid, un rico comerciante de origen libanés, y su hija adolescente Alicia.

Un día, Angel Callejas le propone a Gregorio Camero que monten un restaurante, algo sencillo, que no demande mucha inversión, pero que los saque de su vida miserable. Ante la incredulidad de Gregorio, Angel insiste en las buenas posibilidades del negocio y, finalmente, Gregorio cede a la tentación de ilusionarse. Durante muchos días, Gregorio y Angel se encuentran después del trabajo para estudiar todos los detalles de su proyecto; buscan, preguntan, se asesoran y luchan por mantener viva su esperanza. Cuando por fin han hallado el local adecuado, Angel se encarga de adelantar los trámites para arrendarlo. Después de unos largos días de espera, durante los cuales Angel Callejas parece haber desaparecido, Gregorio Camero decide ir a buscarlo al apartamento de Rosa, donde vive ahora, después de que Angel llevara a Rosa y al niño a la casa y le contara toda la verdad a Mercedes. Gregorio interroga a Angel sobre la demora en los trámites para alquilar el local y descubre, entre las evasivas de Angel, la verdad de su ineludible destino: el fracaso.

Por otra parte, la familia Callejas ha sufrido una terrible conmoción: después de que alguien ha disparado contra Honorio Callejas en la calle, hiriéndolo de gravedad, se descubre que Honorio está en la ruina.

Al final, las cosas han cambiado muy poco: Angel sigue repartiendo su tiempo entre el café, la casa de sus hermanas y el apartamento de Rosa; Amador continúa buscando oportunidades para sacarle dinero a todo el que se encuentra; y Gregorio sigue trabajando en el ministerio, esperando una jubilación que no llegará antes de cinco años.

PATRICIA TORRES LONDOÑO

cuentos con el título *Una lección de vida* (1984) y la novela *Compañeros de viaje* (1991).

Ahora bien, si *Los parientes de Ester* se ocupa de la clase media urbana, novelas como *¡Que viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo (Cali, 1951 - 1977); *Aire de tango* (1973), de Manuel Mejía Vallejo (Jericó, Antioquia, 1923); *Celia Cruz, Reina Rumba* (1981), de Umberto Valverde (Cali, 1947); *Conciertos del desconcierto* (1981), de Manuel Giraldo (Magil) (Líbano, Tolima, 1953) y *Acelere* (1985), de Alberto Esquivel (Cali, 1958), entre otras, hacen lo propio con respecto a la existencia de algunos sectores marginales. Estas dos últimas novelas trabajan especialmente el fenómeno del lenguaje, que cambia de grupo a grupo y de tiempo en tiempo, constituyendo sucesivos universos lingüísticos que identifican, no sólo la forma de hablar, sino la forma de ver el mundo de los diferentes sectores sociales en Colombia.

¡Que viva la música! es la novela del mundo adolescente caleño de los años setenta. En ella, Andrés Caicedo narra, a través de la voz de su protagonista, María del Carmen Huerta, un personaje real, la historia de una niña "bien" que termina, a la vuelta de unos pocos años, de prostituta en una calle de rumba de Cali. Es una historia reveladora de un proceso de degradación y marginalización común a muchos adolescentes: «Fue allí cuando los columnistas más respetables empezaron a diagnosticar un malestar en nuestra generación, la que empezó a partir del cuarto *long play* de los Beatles, no la de los nadaístas, ni la de los muchachos burgueses atrofiados en el ripio del nadaísmo. Hablo de la que se definió en las rumbas y en el mar, en cada orgía de Semana Santa en La Bocana. No fuimos innovadores: ninguno se acredita la gracia de haber llevado la primera camisa de flores o el primero de los pelos largos. Todo estaba innovado cuando aparecimos. No fue difícil, entonces, averiguar que nuestra misión era no retroceder por el camino hollado, jamás evitar un reto, que nuestra actividad, como la de las hormigas, llegara a minar cada uno de los cimientos de esta sociedad, hasta los cimientos que recién excavan los que hablan de construir una sociedad nueva sobre las ruinas que nosotros dejemos».

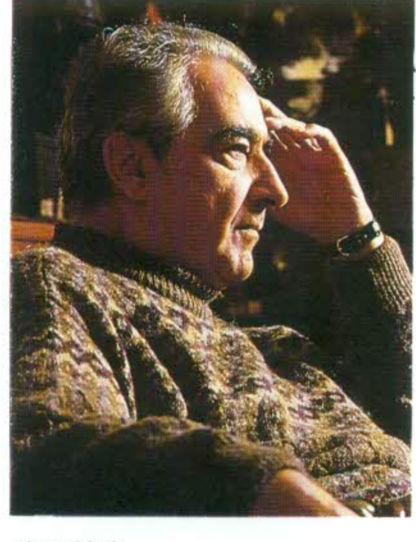
Aquí están concienzudamente registrados y explicados todos —o por lo menos los más importantes— elementos del mundo adolescente de aquellos años: la música, las drogas, el sexo, las fiestas, la locura, la moda, las calles, los lugares, las palabras, las expresiones, las sensaciones, la delincuencia, la muerte. Esta es el apocalipsis, el callejón sin salida de una generación que no pudo o no quiso ver otros caminos: «Tú, haz aún más intensos los años de niñez recargándolos con la experiencia del adulto. Liga la corrupción a tu frescura de niño. Atraviesa verticalmente todas las posibilidades de la precocidad. Ya pagarás el precio: a los 19 años no tendrás sino cansancio en la mirada, agotada la capacidad de emoción y disminuida la fuerza de trabajo. Entonces bienvenida sea la dulce muerte fijada de antemano. Adelántate a la muerte, precísale una cita. Nadie quiere a los niños envejecidos. Sólo tú comprendes que enredaste los años para malgastar y los de la reflexión en una sola torcida actividad intensa. Viviste al mismo tiempo el avance y la reversa».



Andrés Caicedo.
Archivo El Tiempo, Bogotá.

En esta novela el efecto testimonial es esencial, la lucidez y la sinceridad de la autobiografía —en la que no caben la denuncia ni el asombro— de esa voz narrativa, esa primera persona narradora, que Caicedo logra hacer tan real y tan suya. Por otra parte, el uso del vocabulario y el modo de hablar propio de los adolescentes refuerzan este valor.

¡Que viva la música! alcanzó a salir publicada poco antes de que Andrés Caicedo se suicidara, a la edad de 26 años. Antes había aparecido su relato *El atravesado* (1975) y en 1984 se publicó una recopilación de algunos de sus cuentos inéditos, bajo el título *Destinitos fatales*.



Alvaro Mutis.
Fotografía de Lope Medina.

Alvaro Mutis

Con una voz muy independiente, pero siempre dentro del marco realista, aunque con una especial sensibilidad para adivinar o intuir nuevos e inesperados elementos, Alvaro Mutis (Bogotá, 1923) ha incursionado en la narrativa colombiana de estos años. Desde la aparición de *La mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*, en 1973, Mutis ha publicado seis novelas (*La Nieve del Almirante*, 1986; *Ilona llega con la lluvia*, 1987; *Un bel morir*, 1988; *La última escala del Tramp Steamer*, 1989; *Amirbar*, 1990; y *Abdul Bashur, soñador de navíos*, 1992), además de varios relatos, entre ellos el titulado "El último rostro" (1978), inspirador de la novela *El general en su laberinto*, de García Márquez.

Todas las novelas de Mutis tienen como personaje central a Maqroll el Gaviero, el mismo hombre misterioso que deambula por su poesía. Y todas ellas comparten también una misma vocación por la aventura, que caracteriza a Maqroll. A diferencia de gran parte de la narrativa colombiana actual, las novelas de Mutis tienden a suceder casi siempre en medio de una naturaleza exuberante y tropical, aunque, al mismo tiempo, su narrativa sea una de las más cosmopolitas, dada la profesión de marino de Maqroll, que alimenta su permanente errancia y desenvoltura, aun en los lugares más exóticos y distantes.

La aventura es siempre la más alta vocación y la más frecuente ocupación de Maqroll. A ella se suman su pasión —o necesidad— por relatar sus aventuras —escrita u oralmente—, gracias a la cual llegamos a conocerlas, y su interés y fascinación por la historia, que siempre lo acompaña. Pero las aventuras de Maqroll no son de un héroe infalible; por el contrario, son aventuras sucias, esforzadas, fracasadas, dolorosas, y sólo el contacto con la naturaleza y con las personas que se cruza en el camino, especialmente las mujeres, salva a Maqroll de la derrota definitiva.

Con este planteamiento básico, Mutis crea una obra apasionante, que tiende hacia la poetización de la ficción. Su riqueza lingüística, la precisión conceptual, la fluidez, la imaginación, la libertad, y una especial sensibilidad para percibir esa otra parte de la realidad, que no siempre es evidente, sobresalen por su singularidad dentro del panorama actual de la narrativa colombiana.

Experimentación formal

La experimentación formal es otra característica común a toda la narrativa colombiana contemporánea, y es su más genuino sello de modernidad. Independientemente del tema, los narradores siempre están buscando nuevas formas, jugando con la estructura, con el tiempo, con el lenguaje. Así se experimentan y desarrollan diferentes técnicas de construcción narrativa; el lenguaje recoge innumerables formas coloquiales, jergas y palabras extranjeras; la intertextualidad es un recurso frecuente y se utilizan todo tipo de fuentes; el texto narrativo se vuelve un *collage* en el que se mezclan los géneros, los tiempos, los puntos de vista, los discursos, y se suceden los juegos verbales, las parodias, las elipsis, los retruécanos... En fin, la narrativa está en permanente proceso de renovación y experimentación, y así lo evidencian las novelas ya mencionadas y muchas otras como: *Hojas en el patio* (1978), de Darío Ruiz Gómez (Anorí, Antioquia, 1936); *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (1978), de Rodrigo Parra Sandoval (1937); *El cadáver de papá* (1978), de Jaime Manrique Ardila (Barranquilla, 1949); *La muerte de Alec* (1983), de Darío Jaramillo Agudelo (Santa Rosa de Osos, Antioquia, 1947) y *El pez en el espejo* (1984), de Alberto Duque López (Barranquilla, 1943), entre otras.

"LOS CONTESTATARIOS DEL PODER"

En 1981 se publicaba en México una antología de «novísimos narradores hispanoamericanos», con prólogo del crítico uruguayo Angel Rama, titulado "Los contestatarios del poder". En este ensayo Angel Rama define algunas de las características y tendencias de la narrativa de esos novísimos escritores que, surgidos después del *boom*, publican en los años setenta y ochenta, entre los cuales menciona a numerosos narradores colombianos, como Germán Espinosa, Andrés Caicedo, R.H. Moreno-Durán, Luis Fayad, Fanny Buitrago, Alberto Duque López, Darío Ruiz, Umberto Valverde, Oscar Collazos, Héctor Sánchez, Nicolás Suescún, Policarpo Varón, Plinio Apuleyo Mendoza y Marta Traba.

Según Rama, la novísima narrativa latinoamericana comparte de país a país algunos rasgos, tales como: intensa productividad, recuperación del realismo, descubrimiento y apropiación del espacio urbano, evolución modernizadora, retorno a la historia, fuerte sesgo testimonial, interés por los sectores marginales y especialmente por su lenguaje particular, y ampliación de la comunicación entre narrador y lector, entre otros. Rama destaca la labor de los novísimos narradores, que debieron superar el éxito de los modelos de la narrativa del *boom* y a partir de allí crear una narrativa propia, que respondiera a las actuales condiciones de la realidad latinoamericana, marcada durante estos años por difíciles coyunturas políticas, sociales y económicas. Por eso los llama «contestatarios del poder», porque supieron desafiar los diferentes poderes para crear sus obras.

Enmarcada dentro de estas tendencias, la narrativa colombiana contemporánea responde efectivamente a la realidad y la sensibilidad de este fin de siglo. Así, elementos propios del siglo XX, como el cine, la publicidad o el psicoanálisis, por ejemplo, son fundamentales dentro del bagaje cultural de los narradores y esto se refleja en su obra. La narrativa se ha vuelto eminentemente urbana, como el país. Los escritores han salido de Colombia, han viajado y vivido en distintos lugares, y han asimilado una cultura universal que arroja nueva luz sobre la realidad local. De esta manera se ha superado el telurismo y el fatalismo de la narrativa colombiana de mediados de siglo, y ésta se ha abierto a nuevas influencias e intercambios con la literatura universal. Por otra parte, la narrativa se ha descentralizado, los escritores de este período han salido de diferentes sitios del país, acabando con esa preeminencia de la cultura centralista contra la que García Márquez reaccionaba en los años sesenta. Y estos factores, unidos a una permanente voluntad modernizadora y experimental, permiten hablar hoy en día de una narrativa colombiana contemporánea heterogénea y abundante, que empieza a conformar ya una sólida entidad, apoyada en numerosos nombres y títulos.

Bibliografía

CANO GAVIRIA, RICARDO. "La novela colombiana después de García Márquez". En: *Manual de literatura colombiana*, Vol. II. Bogotá, Planeta-Procultura, 1988.

COBO BORDA, JUAN GUSTAVO. *La narrativa colombiana después de García Márquez*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1989.,

JARAMILLO ZULUAGA, EDUARDO. "Alta tra(d)ición de la narrativa colombiana de los ochenta". *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. XXV, Nº 15 (Bogotá, 1988).

PINEDA BOTERO, ALVARO. *Del mito a la posmodernidad*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990.

RAMA, ANGEL. "Los contestatarios del poder". En: *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá, Procultura, 1982.

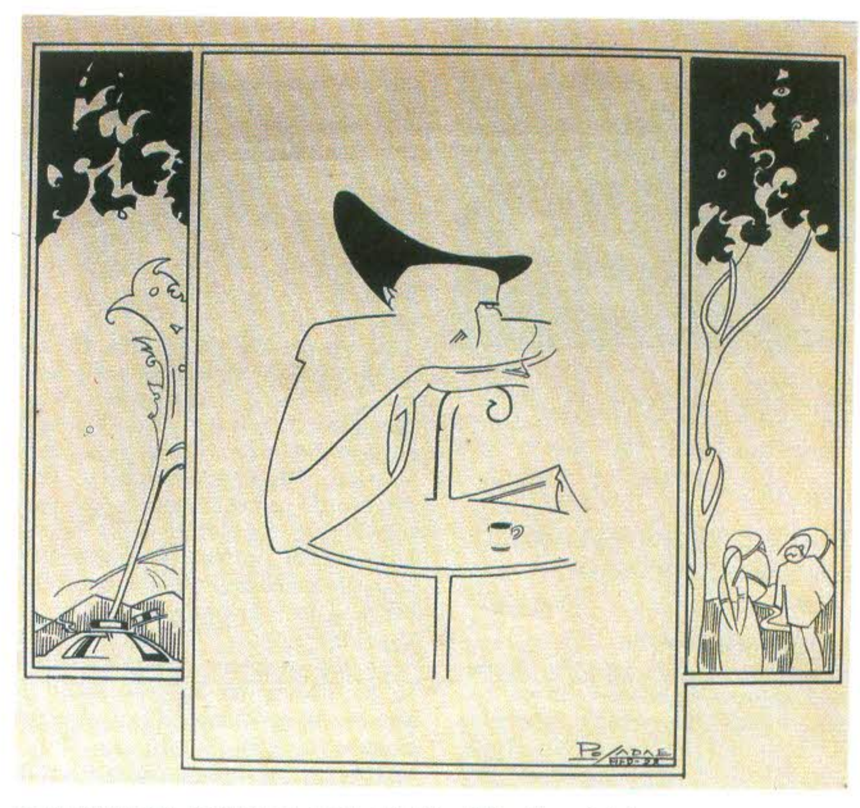
VALENCIA SOLANILLA, CÉSAP. "La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria". En: *Manual de literatura colombiana*, Vol. II. Bogotá, Planeta-Procultura, 1988.

WILLIAMS, RAYMOND. *Una década de la novela colombiana. La experiencia de los años 70.* Bogotá, Plaza y Janés, 1980.

El cuento en el siglo XX

Rafael Humberto Moreno-Durán

EL CUENTO FINISECULAR



Tomás Carrasquilla. Caricatura de Posada, Medellín, 1928. Album Arciniegas, Biblioteca Nacional, Bogotá.

Antes de abordar la parcela narrativa que inaugura el siglo XX en Colombia, cabe señalar una larga prehistoria, conformada por esporádicas manifestaciones del relato breve y una que otra frustrada promesa. Las iniciales manifestaciones del cuento se remontan a la época que recrea *El carnero,* texto en el que, probablemente sin proponérselo, su autor, Juan Rodríguez Freyle, registra por lo menos una docena de eventos de indudable naturaleza narrativa que, aunque apoyados en la realidad o en la conseja social y doméstica, son relatos de innegable interés y factura literarios. Baste recordar la historia de la negra Juana García, las hazañas de Roldán el Temerario o la casi sicalíptica crónica en torno a doña Inés de Hinojosa. Con *El carnero* (1638) no sólo se inaugura la cronología del cuento sino de la prosa narrativa en Colombia y, por qué no decirlo, en la América hispana.

Algo similar ocurrirá décadas más tarde con algunas de las historias que, con cierto tono decameronesco, registra Pedro Solís y Valenzuela en su *Desierto prodigioso y prodigio del desierto* (1650), texto descubierto alrededor de 1960 y que para muchos críticos es no sólo la primera novela colombiana sino también la primera novela americana. Muchas de las historias que narra el ermitaño Arsenio tienen autonomía y bien podrían conformar por separado, como sucede con *El carnero,* un volumen específico. Allí se describen desdichas sentimentales, asaltos de piratas, rapto de la amada de un convento, fugas, hagiografías y peripecias con valor narrativo unidas por el punto de vista. También cabe destacar algunos de los «milagros» que, bajo la advocación de la Virgen de Chiquinquirá, recoge el libro *Verdadera histórica relación del origen, manifestación y prodigiosa renovación por sí misma y milagros de la imagen de la sacratísima Virgen María madre de Dios nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá,* de fray Pedro de Tobar y Buendía (1694). Contrariamente al clima de progidios que caracteriza a la *Verdadera histórica relación...*, el dato empírico y la información histórica, con mucho chisme jocoso y hasta ahora desconocido, priva en el *Diario* de José María Caballero, escrito a caballo entre los siglos XVIII y XIX y publicado en 1902, y que por muchas razones evoca a *El carnero,* sobre todo por el acento poco edificante de las anécdotas narradas. En un plano más serio, es imposible ignorar las crónicas de José María Cordovez Moure en sus *Reminiscencias de Santafé y Bogotá,* en especial las de carácter policíaco.

Ya en el plano exclusivamente literario, es preciso mencionar los cuadros de costumbres que a partir de la segunda mitad del siglo XIX vieron la luz en Colombia. La producción de esta época ha sido suficientemente estudiada por la crítica, aunque, para nuestros efectos, destacamos los dos extremos más significativos: "Las tres tazas", de José María Vergara y Vergara, y "Una ronda de don Ventura Ahumada", de Eugenio Díaz. La última década del siglo ofrece algunos ejemplos antitéticos: los cuentos que publicó José María Vargas Vila bajo el título *Copos de espuma* y los *Cuentos negros* que José Asunción Silva escribió en Caracas y que se perdieron en el naufragio de *L'Amérique.* Por otra parte, en *De sobremesa* se advierte todo el rigor de la prosa de Silva y también queda el breve aunque explícito ejemplo de su quehacer narrativo en el texto "El paraguas del padre León". No hay duda de que los temas dilectos de Silva, así como su poética narrativa, habrían alterado notablemente la evolución del género en Colombia. Pero no fue así y, al despuntar el siglo XX, el relato breve tiene en Tomás Carrasquilla y en Clímaco Soto Borda, entre muy pocos autores, a dos de sus más calificados representantes.



Tomás Carrasquilla.
Fotografía de Gonzalo Escovar,
Colección J.J. Herrera,
Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.

ENTRE EL REGIONALISMO Y EL COSMOPOLITISMO

Tomás Carrasquilla

En la última década del siglo XIX aparecen algunos de los cuentos más importantes de Carrasquilla, ejemplos fundacionales de una prosa que se consolidará en el primer cuarto del siglo actual. Ya en 1890 el autor publica "Simón el mago", donde destacan un niño y una mujer, y que anticipa la especial destreza del novelista en la recreación de estos personajes: Fructuosa Rúa, la inolvidable Frutos que mima al niño que narra la historia, lo defiende y cultiva su imaginación con toda suerte de historias, desde las de Pedro Rimales y lo que acontece en el país de Irásynovolverás, hasta los secretos de las brujas y, lo más importante —y que de paso justifica la anécdota—, los arcanos del arte de volar. El aprendiz de brujo paga cara su experiencia. En este cuento aparecen también otras constantes de la narrativa de Carrasquilla: el apretado ambiente familiar, la descripción costumbrista del entorno doméstico, amos y criados, tribu infantil y una amplia estela de oralidad, que se extiende desde el lenguaje coloquial empleado hasta la naturaleza misma de las ficciones que cautivan la atención infantil, magisterio que la negra y vieja Frutos ejerce con una bien surtida documentación ancestral. Llama la atención la forma como el autor escamotea de la anécdota la referencia al personaje mítico que le da sentido al título y que, precisamente, es lo que protagoniza en carne propia el niño que evoca la historia.

Siete años después, Carrasquilla publica uno de sus cuentos más célebres, "En la diestra de Dios Padre", leyenda que escuchó en una mina antioqueña y que recreó con habilidad y gracia insuperables. La figura de Peralta, héroe convincente y pícaro feliz, es una de las más atractivas de su amplia galería de personajes. De nuevo se advierte cómo la oralidad es la fuente idónea que nutre el imaginario de Carrasquilla, quien, fiel a la procedencia de gran parte de sus historias, no las escribe sino que las dicta: de oído a oído, esa es la dinámica que preside los movimientos de su narrativa y que, de alguna manera, salvaguarda en la página escrita la espontaneidad del relato. De ese mismo año data "Dimitas Arias" y, a continuación, "El ánima sola", "San Antoñito" y "El padre Casafús". Con este último texto, que en realidad es una novela corta, por su extensión y densidad de la anécdota, Carrasquilla cierra el siglo e instaura la era de sus obras mayores.

Es preciso señalar que la crítica no se ha puesto de acuerdo sobre el aporte real de Carrasquilla y mientras unos reflexionan a fondo sobre la inevitable presencia de José María de Pereda en la obra del colombiano, en particular con su «amor por la tierruca», como es el parecer de Julio Cejador y Frauca, otros salen al paso de estas opiniones. Tal es el caso de Baldomero Sanín Cano, quien opta por subrayar un realismo más profundo en Carrasquilla que en Pereda, aunque muchos de los textos del autor de *Frutos de mi tierra* desmienten al ensayista. En efecto, si algo se pone de manifiesto en la prosa de Carrasquilla es el apólogo de la región, con sus hábitos y atavismos, un realismo a ultranza casado con un costumbrismo tan recurrente como pertinaz. A esto se suma el uso desmesurado del habla regional, con una auténtica inflación de giros locales que muchas veces clama a pie de página un glosario que permita desentrañar la parla *paisa*. La universalidad se resiente y, por lo mismo, el auditorio se restringe a zonas culturales anejas al hábitat anecdótico y social del escritor.

Otra de las cuestiones que se debaten con frecuencia en torno a la obra de Carrasquilla es la de los géneros, en relación con la calidad de unos frente a otros. Hernando Téllez es preciso al respecto: a su juicio, Carrasquilla es «el mejor cuentista del país», al punto de que sus novelas no son más que «estupendos cuentos largos». Contrario a esta opinión, el antólogo Eduardo Pachón Padilla critica grandes defectos técnicos, tanto en las novelas como en los cuentos de Carrasquilla, y cifra su interés en el género intermedio de la *nouvelle*, o novela corta, en el que, a su parecer, radica el mayor aporte del escritor antioqueño a las letras nacionales. Ejemplos de estos aportes son "El padre Casafús" —también conocido como "Luterito"—, "Entrañas de niño", "Ligia Cruz" y "Salve, Regina", obra ésta que el propio autor considera la más importante y representativa de las por él escritas. Uno de los mayores especialistas en Carrasquilla, Kurt Levy, no vacila en considerar "El padre Casafús" como una «obra única» en la producción del escritor, sobre todo por la delicada cuestión religiosa allí planteada y sorteada con éxito. Otros cuentos dignos de ser tenidos en cuenta son "A La Plata", inspirado en hechos de la guerra de los Mil Días, "El rifle" y "El gran premio".



Clímaco Soto Borda.
Dibujo de Coriolano Leudo, ca. 1915.

Clímaco Soto Borda

Otro de los escritores que saludan al siglo con una excelente credencial en la línea del cuento, es Clímaco Soto Borda. Aunque escritos en 1902, los siete cuentos que conforman el volumen *Polvo y ceniza* aparecen en 1906. El ambiente, la escritura y la temática

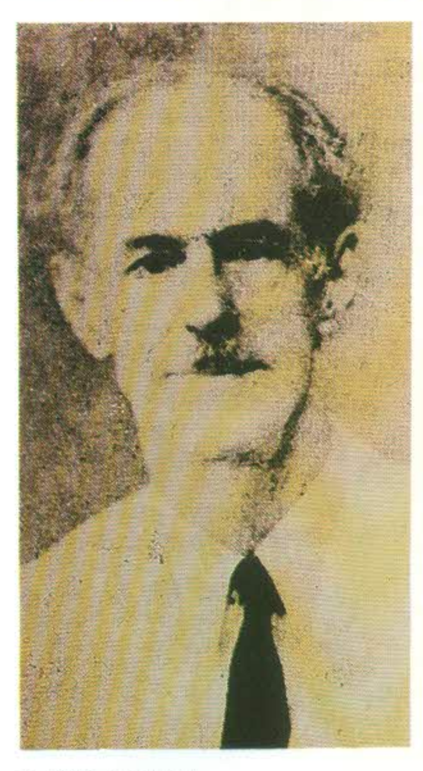
elegidos son por completo opuestos a los que caracterizan el orbe literario de Carrasquilla. Contrariamente a la devoción por la «tierruca», que marca la obra del antioqueño, la narrativa de Soto Borda —también excelente novelista con su *Diana cazadora*— se centra en el universo de la ciudad, con personajes, hábitos e intuiciones propios de una urbe en plena transición de un siglo a otro. El escenario es fundamental en la obra de Soto Borda, pues no sólo implica un atrezo nunca antes tratado en la narrativa colombiana —pues la ciudad que aparece en *De sobremesa* es la ciudad europea y la que se recrea en *Pax* es la que ese mismo año aparece en *Polvo y ceniza*—, sino que postula también los riesgos múltiples de toda tradición que comienza, en especial lo inherente a la psicología de los personajes. Lo cierto es que los cuentos de Soto Borda están apoyados en un particular tratamiento del personaje. Lo confirma Basilio, el albañil que queda suspendido en el aire gracias al milagro a medias que le hace san Vicente Ferrer en el cuento titulado, precisamente, "En el aire". Algo similar cabe decir de Ashverus, en "El judío errante"; de Camilo, en "Solo"; de Azucena, en "El búho"; y hasta del feto, en "¿Por qué?". Todos ellos son personajes alrededor de los cuales giran la fuerza e intencionalidad de los cuentos, más allá de la diversidad de anécdotas edificadas para su mayor lucimiento.

A diferencia, también, del humor de Carrasquilla, la hilaridad que tipifica la escritura de Soto Borda está apoyada en la ironía, por lo que es inevitable registrar la causticidad implícita en esos textos. Valga la pena mencionar la crítica contra el oficio de vivir, evidente en el sustrato nihilista del feto de "¿Por qué?", cuento que cuestiona medio en broma, medio en serio, toda la condición humana desde el útero. Lo mismo se desprende de la condena eterna que padece el judío errante, hasta que Dios se compadece de su manía ambulatoria y lo libera en el mejor de los escenarios posibles: esa Colombia tan católica y humanitaria que a la sazón se desangra fratricidamente en la guerra de los Mil Días, donde Ashverus combate y probablemente muere, liberándose por esta vía de su sino. O el albañil que es objeto de la contradictoria legislación celestial y se queda a medio camino del desastre y el prodigio gracias a la salomónica decisión de su ángel guardián, que no quiere ser indiferente a la desgracia humana aunque tampoco desea involucrarse en el milagro tan pedido. Nada tiene, pues, un sentido profundo, sea el nacimiento de una nueva vida, una condena divina o el milagro a medias del albañil que repara la torre de la iglesia. Algo similar puede decirse de los otros personajes: Camilo, el solitario que añora a la mujer que lo engañó y a la que expulsó de su lado, aunque poco después, tras el desastre en que la infiel muere, asume cierto complejo de culpa, pese a su evidente inocencia. El amor, así se plantee en términos justos y honestos, lleva implícita una buena dosis de culpabilidad, y eso es lo que en carne propia vive Camilo, quien parece ilustrar el viejo y cruel refrán: «Tras cornudo, apaleado», con la salvedad de que él mismo es quien se flagela merced al exorcismo de sus recuerdos y nostalgias en los bares de antaño. En un clima parecido —y que reaparecerá en *Diana cazadora*— se desenvuelve la anécdota de "El búho", en la que Azucena encarna a una prostituta ilustrada, querida de un burócrata infecto, aunque ella consiente y estimula esta sumisión. Cu-

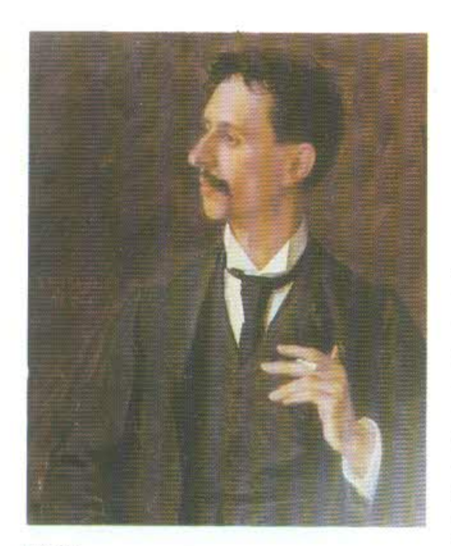
CUENTISTAS COLOMBIANOS

Cepeda Samudio: *Todos estábamos a la espera* 1954

Tomás Carrasquilla	1858	1940
Clímaco Soto Borda	1870	1919
Francisco "Efe" Gómez	1873	1938
Jorge Zalamea	1905	1969
Tomás Vargas Osorio	1908	1941
Hernando Téllez	1908	1966
Eduardo Caballero Calderón	1910	
Manuel Mejía Vallejo	1923	
Pedro Gómez Valderrama	1923	1992
Alvaro Mutis	1923	
Alvaro Cepeda Samudio	1926	1972
Gabriel García Márquez	1927	
Darío Ruiz Gómez	1936	
Nicolás Suescún	1937	
Germán Espinosa	1938	
Márvel Moreno	1939	
Policarpo Varón	1941	
Oscar Collazos	1942	
Fanny Buitrago	1946	
Marco Tulio Aguilera G.	1949	
Andrés Caicedo	1951	1977



José Félix Fuenmayor.
Fotografía publicada en "Crónicas sobre el grupo de Barranquilla", de Alfonso Fuenmayor, 1981.



Efe Gómez.
Oleo de Francisco A. Cano.

riosamente, este personaje evoca no sólo a la protagonista de *Diana cazadora* sino también a algunos de los personajes femeninos de *De sobremesa*, incluso en el lenguaje hedonista empleado por dos narradores que, al fin y al cabo, han militado activamente en las filas del modernismo: Azucena —como las libertinas de Silva y Soto Borda— «amaba con frenesí la vida, pero la vida de la sensación, la vida del bullicio. Para ella el beso debía venir entre raudales de vino y la caricia lúbrica al son del sonoro acorde y de la canción obscena». No hay culpa donde hay complacencia, parece decirnos entre líneas el autor.

Pero la crítica individual, desde el vientre de nuestra condición hasta el milagro a medias, cede su espacio a la ciudad que crece y se torna hostigante: "El primer trapero" es un texto que aborda la urbe bajo su mirada implacable: el mundo de la basura de las calles no es diferente de la basura del mundo interior de los habitantes: escarbar entre canecas y bolsas con detritus es algo similar a lo que, humor mediante, hace el escritor, que sabe que vive un orbe nuevo, al punto de que este cuento —como los otros relatos en su conjunto— inaugura una nueva mirada en la prosa de ficción colombiana: la crítica del nuevo hábitat, con su forma y miseria, que arrostra la gran ciudad del siglo XX.

En esta misma línea puede inscribirse la obra de José Félix Fuenmayor, uno de los cuentistas más importantes de la literatura nacional, quien, con su texto "La muerte en la calle", traza la radiografía de la urbe, aunque lo hace sin prevenciones ni mensajes sociales, con el solo complemento de una mirada tan implacable como pulcra y sugestiva es su prosa. El monólogo del mendigo se torna a veces poesía y, salvo la crueldad de los muchachos, un aura de confraternidad se extiende por las admirables páginas que registran su cotidiano deambular no sólo por la ciudad sino también por la vida. Y, de nuevo con Soto Borda, cabe decir que *Polvo y ceniza* es, por temática y calidad, el primer volumen orgánico de cuentos publicado en Colombia, con hondo sentido de la contemporaneidad y con personajes vivos y complejos que habitarán, a partir de entonces, gran parte de la enciclopedia existencial que ilustra la narrativa nacional a lo largo del siglo.

Una polémica que aún perdura

Significativamente, la opción que se desprende de las obras de Carrasquilla y Soto Borda —es decir, cuento regional y cuento urbano— es la misma que durante largo tiempo ha privado en la literatura colombiana. El magisterio de Carrasquilla se extendió con indudable acogida —aún hoy se advierten sus ecos en la obra de Manuel Mejía Vallejo, por ejemplo— y se centró en aquellas regiones colombianas que viven un particular apego a la tradición antioqueña. Cuando, en 1940, el autor de "En la diestra de Dios Padre" muere, el cuento se ha regionalizado ya de tal forma que, pese a la vasta profusión de autores que en aquel entonces publicaron sus ficciones en diarios y revistas, en la actualidad resultan ilegibles, a no ser que su lectura se haga bajo intenciones netamente arqueológicas. La colonización antioqueña amplió la geografía que estos cuentos habrán de recrear y pronto se escucha el mismo acento *paisa* en el Viejo Caldas, escindido en lo que hoy se conoce como Risaralda y Quindío. Entre Francisco "Efe" Gómez, Jesús Corral y Adel López Gómez parecen repartirse los privilegios de un género, enmarcado en la problemática regional de las minas y labrantíos de los Andes antioqueños y la región greco-quimbaya, con ejemplos en los que destaca la profunda violencia interior, el pesimismo y las taras propias de seres marginados por una realidad que, bajo la forma de la "suerte" o "el destino", les es contraria. Cuentos como "Guayabo negro", "Que pase el aserrador" y "Mujercitas y carreteros", ilustran la patente regionalización del género, no tanto en la anécdota como en el habla empleada, llena de tics y giros que por ser tan locales resultan herméticos e incluso incomprensibles al lector foráneo. Buena parte de la producción de los años treinta y cuarenta aparece signada por el excesivo énfasis local, y su preocupación es la de profundizar en los temas telúrico y social, vigentes en esas décadas, no sólo en Colombia sino en el resto del continente. Un cuento como "Porvenir", de Antonio García, se mimetiza con la miseria social que critica, a la vez que insiste en recrear el ámbito rural y sus lacras, aunque lo que llama la atención es precisamente el habla coloquial, privada al máximo de sus posibilidades de comunicación con otros contextos. Paradójicamente, el cuento aísla, mediante el lenguaje, la crítica social que pretende divulgar.

Por la misma época se publican cuentos que hoy resultan sorprendentes, como "El detective loco", de Esaú Becerra y Córdoba, un texto netamente urbano, como es habitual en el género policíaco, no exento de *pathos* psicológico y humor negro, con trama convincente —el crimen perfecto narrado por el asesino— y logros estéticos. Por el lado cosmopolita, sorprende también "La extraña aventura del Caballero Orlando", sugestivo y temprano ejercicio intertextual de Darío Achury Valenzuela, en el que coexisten los Orlandos de Ariosto y Virginia Woolf. Como se ve, estos cuentos, publicados alrededor de 1940, nada tenían que ver con el extendido regionalismo literario de la época. Las posturas no podían ser más extremas y por eso no extraña la gran polémica que desató un concurso de cuento auspiciado por la *Revista de las Indias*. En efecto, en 1941, un año después de muerto Carrasquilla, el país presenció un sonado debate que define muy bien las dos líneas enfrentadas, y que de alguna manera son representativas de las opciones literarias que han predominado en Colombia, desde los tiempos del modernismo hasta el presente.

Como bien recuerda Jacques Gilard en su libro *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad* (1988), todo se precipitó cuando se conoció la decisión del jurado del mencionado concurso. Ante la imposibilidad de premiar a un solo autor, el galardón tuvo que ser compartido por dos escritores que ya eran por aquel entonces altos representantes de la cultura del país: Eduardo Caballero Calderón y Jorge Zalamea. El cuento de Caballero Cal-

derón se titulaba "¿Por qué mató el zapatero?", y recreaba, en un tono marcadamente *social*, la historia de un zapatero que, ante una imponente tienda de zapatos que inauguran frente a su modesto taller y que, por supuesto, le sustrae la poca clientela con que cuenta, se embriaga y "mata" al maniquí que desde la vitrina rival seduce a los compradores. Como dice Gilard, el jurado premiaba en este cuento «la nostalgia por los tiempos patriarcales de las artesanías, un cierto temor ante la irrupción de la modernidad, la sonrisa facilona de un costumbrismo literario completamente rezagado». El cuento de Zalamea, en cambio, era en todo y por todo la antítesis del de Caballero Calderón. Se trataba de un texto titulado "La grieta", en el que cualquier lector podía advertir un velado homenaje a James Joyce y lo que su obra literaria significaba para la renovación de la prosa de ficción del mundo entero. Valga la pena mencionar que ese cuento aparece precisamente en el año de la muerte del escritor irlandés, y que la historia narrada conllevaba por muchas razones una afrenta al chato realismo que predominaba entonces en el cuento colombiano. La historia del matrimonio de Gertrudis y Patricio Griffith transcurre en Dublín y aparece cruzada por ráfagas de monólogos a través de los cuales se ventila la anécdota. El conocimiento de la poética narrativa de Joyce no le quita interés ni valor al relato sino que, al contrario, apoyado en una anécdota propia —como sucede con el "Orlando" de Achury Valenzuela—, pone de manifiesto que la técnica es la auténtica protagonista de la prosa de la modernidad. No olvidemos que otro Zalamea, escudado en el elocuente seudónimo de Ulises, había escrito ya en 1934 una luminosa introspección narrativa en su libro *Cuatro años a bordo de mí mismo*, al tiempo que se revelaba como un crítico perspicaz y solvente, y así lo confirmaría pocos años después de la citada polémica al detectar el talento y la fuerza renovadora de la ficción de Gabriel García Márquez.

Pues bien, el escándalo que se desató desde las propias filas del jurado puso de manifiesto la dicotomía ancestral que rige la prosa colombiana. Pero hay algo muy significativo en esta historia: dos de los jurados de tan polémico fallo eran Hernando Téllez y Tomás Vargas Osorio, ambos excelentes cuentistas y representantes de las dos tendencias en pugna. Fue Vargas Osorio quien promovió y avivó la polémica al destacar en las páginas editoriales del diario *El Tiempo* las bondades del cuento de Caballero Calderón, a qùien defendió a capa y espada, y las debilidades del de Zalamea, ejemplo, a su juicio, del peligro cosmopolita. La bandera que Vargas Osorio defendió puede resumirse en la divisa de uno de sus más airados artículos: «Sólo en la provincia puede hallarse la verdadera fisonomía de Colombia». Lo que defendía en el cuento de Caballero Calderón era, pues, la añeja visión de un país anclado en una realidad y una prosa cerradas a la innovación y al cambio. Esto es lo que el lector puede apreciar en uno de los *Cuentos santandereanos* del propio Vargas Osorio, el titulado "El último hidalgo", donde el paso del tiempo es la anécdota del empecinado radical que sobrevive a la muerte de sus amigos y seres queridos, y al paso de las glorias de antaño, y que incluso, ante la proximidad de su propio fin, se da el lujo de profesar su nihilismo religioso y apunta: «Dios es una idea que ha hecho triste la vida». Con este cuento se pone de manifiesto la profunda nostalgia del poderoso, aunque al final no lo es tanto, pues todo lo que ha sustentado su vida —su descreimiento y agnosticismo— y que defiende incluso ante la muerte, es tergiversado por el sacerdote que inútilmente quiere convertirlo en el último trance y que, por resentimiento, difunde una mentira que cuestiona todas las convicciones que defendió el difunto. Obviamente, este cuento es muy superior en densidad, escritura y alcances ideológicos que aquel que empecinadamente defendió en el concurso.

El otro jurado, Hernando Téllez, al postular el texto de Zalamea puso de presente no sólo su fina calidad crítica sino también la certeza de que la renovación de la prosa breve era urgente si se quería superar el regionalismo panfletario en que había caído la literatura nacional. Téllez nutrió su producción ficticia de hondas reflexiones sobre la condición humana en las que se advertía su sólida formación en diversas disciplinas, en especial la psicología y la filosofía. Autor inteligente y alerta ante las manifestaciones más vivas de la cultura contemporánea, Téllez no fue ajeno a la problemática social del país y así lo constatan algunos de sus cuentos, en especial los que conforman su libro *Cenizas para el viento y otras historias*, publicado algunos años después de la polémica en que se vio inmerso. El texto titulado "Espuma y nada más", que pertenece al volumen citado, recrea el abrumador clima de violencia política que sumió al país en el caos a raíz de los sucesos del 9 de abril de 1948. Cabe anotar que esos hechos han sido reiteradamente abordados por legiones enteras de escritores, aunque muy pocos han conseguido insuflarle a sus obras la calidad y verosimilitud que el tema exige: privan más el sentimiento partidista y la compulsión ideológica que la objetividad que la anécdota exige. En otras palabras, la ausencia de mediación estética es la responsable del aire "comprometido" y a veces panfletario de esa parcela literaria que recrea nuestra historia y circunstancia social. En "Espuma y nada más" el drama que vive el país está presente en la historia del barbero que tiene al alcance de su navaja el cuello de su enemigo, el capitán Torres, y que, a pesar de las razones que lo animan a liquidarlo, no se atreve. Lo gratificante se advierte cuando, al final, el propio capitán confiesa que sus copartidarios le habían advertido que el barbero podía degollarlo y, aún así, se confió a su enemigo político. Algo de toda esta atmósfera reaparece años más tarde en *La mala hora*, de García Márquez, y en algunos de sus cuentos.

Medio siglo después de la mencionada polémica auspiciada por Vargas Osorio, es lícito afirmar que las posiciones son prácticamente las mismas de 1941 y que los argumentos de las partes no han cambiado, como lo demuestran los centenares de títulos de tema social, henchidos de buenas in-



Tomás Vargas Osorio.

tenciones y denuncias, pero aunados por una pésima e intrascendente calidad literaria. Tal actitud, que algunos autores buscan legitimar de mano de cierto redentorismo ideológico, contamina el criterio de los antólogos, como sucede con el volumen *Cuentos colombianos*, seleccionado y prologado por Conrado Zuluaga, en el que, como si el tiempo no hubiera transcurrido, se reedita con honores el cuento "¿Por qué mató el zapatero?", en evidente detrimento de "La grieta", con el que compartió la decisión del jurado en 1941. A todas luces, el texto de Zalamea no sólo resulta modélico para su época, sino que su lectura actual significa un revulsivo crítico frente a aquellos autores que, contra la evolución literaria, aún permanecen anclados en épocas y actitudes desfasadas por la realidad y el arte.

Muchos son los escritores cuyos cuentos pueden incluirse en esa pertinaz dicotomía temática y sería ocioso mencionar la nómina completa. Sirva por ahora recordar a José Restrepo Jaramillo y Eduardo Arias Suárez, José Francisco Socarrás y Antonio Cardona Jaramillo, Jesús Zárate Moreno y Elisa Mújica, Arturo Laguado y Manuel Mejía Vallejo. Textos como "Cinco minutos de castidad" y "La solterona", "El maleficio" y "La cordillera", "La cabra de Nubia" y "Angela y el diablo", "La rapsodia de Morris" y "La venganza" — de hecho, huéspedes habituales de las antologías y dignos representantes de la época— ponen de manifiesto las encontradas posiciones temáticas, a la vez que delatan la complejidad social y cultural de un país que busca su definición.

EL APORTE DE *MITO*

Felizmente, la historia ha terminado por darle la razón a Zalamea y a su empecinado defensor, Téllez. Lo confirman su propia obra y el papel que estos dos escritores desempeñaron en la consolidación de la literatura colombiana al promediar el presente siglo y, en particular, la actitud que mantuvieron ante la profunda gestión cultural que significó la revista *Mito* y el trabajo de los escritores reunidos a su alrededor. En verdad, *Mito* encarnó la más fértil y lúcida de las aventuras intelectuales de los últimos cincuenta años y así lo demuestra, en cada uno de los géneros tratados, el vasto panel de autores que colaboran



Hernando Téllez.
Fotografía de Germán Téllez Castañeda.

en la revista y en su fondo editorial. Cosmopolitas y abiertos al mundo, cultos y poco o nada complacientes con el sistema, los autores de *Mito* intuyeron que sólo lo universal le imprime carácter perdurable al arte. Hubo oportunidad para escuchar las voces más extremas de la creación e incluso se patrocinaron selecciones y valoraciones críticas a fin de detectar los nuevos rumbos que asumía la literatura nacional. Ciertamente, en la revista tuvieron su espacio no sólo autores consagrados sino también un grupo de escritores que, bajo la invocación de «Nueva literatura colombiana», pusieron de presente la penuria imaginativa que los agobiaba: salvo Antonio Montaña, ninguno de los antologados de esa ocasión ofrece hoy el menor interés literario. Lo mismo puede decirse del alegato tercermundista y maniqueo que, al borde de la retaliación social, entonó el cuentista Carlos Arturo Truque en su compungido texto "La vocación y el medio: historia de un escritor". A pesar de esto, pocos fueron en este orden los fiascos y, también, en este sentido, *Mito* se revela como el termómetro más fiel de la literatura contemporánea.

En el caso específico de la evolución del cuento, es preciso decir que algunos de los colaboradores de la revista son autores de los textos más vigorosos y representativos de las últimas décadas. Ya en el número inaugural, *Mito* reseña la primera novela de García Márquez, quien luego publicará en sus páginas cuentos fundamentales en la historia del género como "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo", "En este pueblo no hay ladrones" y, sobre todo, la versión original y completa de *El coronel no tiene quien le escriba*. Algo similar sucede con Alvaro Cepeda Samudio, cuyo volumen *Todos estábamos a la espera* es uno de los hitos del cuento en Colombia. El cuento que le da título al libro y "Hoy amanecí vestido de payaso" ponen de manifiesto una sensibilidad nueva, capaz de transformar la realidad con cualquier pretexto (un bar, el carnaval) y entronizar la ficción gracias a una escritura despojada de retóricas y trampas formales. ¿Quién, por ejemplo, es esa Madeleine que por fin aparece en el bar donde todos los hombres del pueblo esperan, y qué significa su súbita presencia? La realidad esconde la más perturbadora de las fantasías, parece recordarnos Cepeda Samudio, y mucho de todo esto reaparece en su novela *La casa grande*, que es publicada bajo el sello editorial de *Mito*, al lado de ficciones de escritores de generaciones y actitudes tan diversas como es el caso de Baldomero Sanín Cano.

A propósito, uno de los cuentos más llamativos de Sanín Cano es "Almoneda", ambientado en torno a una subasta de libros que pertenecieron a Félix Samaniego y que, de alguna manera, se convierte en una antología de textos de obligada lectura para las nuevas promociones, como sucede con las atinadas digresiones del narrador sobre Georg C. Lichtenberg y Cyrill Connolly, es decir, incitaciones para penetrar en el orbe intelectual de autores clásicos, que, como el alemán, siempre auspiciaron una irreconciliable actitud crítica, y contemporáneos que, como el británico, unieron a su erudición sugestivas invitaciones a la reflexión y al ejercicio de la interpretación propia. En ese ámbito espiritual aparece en 1957 el volumen *Pesadumbre de la belleza y otros cuentos y apólogos*, en el que figura uno de los cuentos fantásticos más perturbadores de la literatura colombiana, "Visita frustrada", y donde la Muerte se arroga virtudes sensoriales e intelectuales que, tras la anécdota, difícilmente dejan indiferentes al lector y al crítico.

Gómez Valderrama, Mutis y Gaitán Durán

Los grandes narradores se abren paso: Pedro Gómez Valderrama, cuyos volúmenes se suceden con la calidad como única divisa, desde *El retablo de Maese Pedro*, *La procesión de los ardientes* y *La nave de los locos*, para citar sólo algunos de sus textos más

representativos. Pocos temas le son ajenos a Gómez Valderrama, desde la brujería en Escocia o Tolú hasta tórridas historias de amor en el Renacimiento italiano o en las jornadas de la Independencia americana. El código civil o las aventuras y desventuras de Robinson Crusoe son, así mismo, pretextos para poner de presente el excelente oficio narrativo del escritor santandereano. Esto es válido a la hora de recrear el grito del vigía de la nao de Colón ante el Nuevo Mundo o cuando se trata de recrear los sinsabores que en Cartagena de Indias padece don Miguel de Cervantes Saavedra, a socaire de su misión existencial más entrañable, cual es la de escribir para la inmortalidad las páginas de *El Quijote*. Difícilmente se puede prescindir de los cuentos de Gómez Valderrama, maestro del género y cultor del cosmopolitismo literario, aunque también él sabe que sólo un acertado tratamiento literario permite y facilita la transmutación de la provincia en valor universal.

Con Alvaro Mutis, compañero de generación de Gómez Valderrama, sucede algo parecido: su vena narrativa no es una preocupación tardía sino que se advierte ya en 1948, cuando aparece "El viaje", un texto tan breve como apasionante. Sus relatos "La muerte del estratega" y "El último rostro" ponen de manifiesto no sólo la destreza estilística sino también el amplio repertorio temático con el que Mutis reconstruye sus historias: el fasto de Bizancio y las postrimerías de un Bolívar agónico y sin redención le sirven por igual para cautivar a sus lectores más exigentes. Antes de enfrentarse al vasto ciclo en torno a Maqroll el Gaviero, el lector puede sumirse en los trece cuadros de *La mansión de Araucaíma*, apólogo de lo que, híbrido de psicología y telurismo, el autor llama «Tierra caliente». Y como si esto no bastara, se pone de presente la habilidad de Mutis para glosar con cierta amable perversidad algunos hitos culturales, de lo cual es ejemplo su texto *La verdadera historia del flautista de Hamelin*, contada a los niños...

Con igual hálito cosmopolita que Gómez Valderrama y Mutis, el poeta Jorge Gaitán Durán incursionó con fortuna en el cuento. Lo confirman "La duda", Premio Nacional de Cuento en 1959, que, con el estruendo de la violencia partidista como fondo, es uno de los mejores textos sobre el tema. Destaca, así mismo, el cuento titulado "Serpentario",



Alvaro Cepeda Samudio.
Fotografía de su hija Patricia Cepeda Manotas.

magistral en su estructura y logros estéticos: en la sección de serpientes del Jardín de Plantas, un hombre y una mujer, como en los tiempos del Edén, tramitan la reconciliación con su pasado, dilucidan la sombra de una tragedia y aceptan asumir juntos un porvenir tan poco apacible como el panorama que sirve de escenario a su cita. La economía narrativa es aleccionadora, pulcra, y con tan escasos elementos el autor profundiza en la más vieja y recurrente de las relaciones: contra la memoria y un difuso futuro, nada supera tanto a la soledad como la convivencia pactada a la sombra de la serpiente.

García Márquez

Es sabido que García Márquez subvalora abiertamente toda la prehistoria de su producción literaria. Para él, su universo ficticio válido comienza con la novela *La hojarasca* y el cuento "Un día después del sábado", textos ambos que se desprenden de un magma jamás concluido y que, con el nombre de *La casa*, consignaba toda la temática que posteriormente habría de nutrir su obra al punto de que el propio García Márquez asegura que este magma constituyó el primer antecedente de *Cien años de soledad*. De todas formas, es lícito afirmar que si bien existe una ruptura evidente entre los relatos de su primera etapa y su producción posterior, dicha ruptura sólo es estilística, ya que la mayor parte de los temas acusan una recurrencia casi obsesiva en los asuntos de sus textos de madurez. Los relatos que conforman esa primera etapa fueron publicados en el suplemento *Fin de Semana*, del diario *El Espectador*, de Bogotá. Dichos cuentos permanecieron olvidados hasta que el fulminante éxito de *Cien años de soledad* los exhumó al extremo de que pronto varias ediciones piratas inundaron el mercado y el propio García Márquez, enfrentándose a la irreversible realidad del hecho consumado, renunció a sus prevenciones y autorizó la publicación de los para él ingentes ejercicios de su primera época bajo el título *Ojos de perro azul*.

A tenor de lo dicho, no está de más advertir que hasta 1992 García Márquez sólo ha escrito dos libros de cuentos con propósitos de unidad y tema definidos: *Los funerales de la Mamá Grande*, inscrito en la órbita de *La casa*, y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, texto que gravita en torno a *Cien años de soledad*, circunstancia que, si hemos de creerle al propio autor, no hace más que ratificar un parentesco entre todas las obras citadas. Ahora bien, lo que aquí se quiere precisar es que también *Ojos de perro azul*, ese hijo oculto y tardíamente beneficiado con los privilegios de la paternidad responsable, acusa, contra lo que afirman críticos y exégetas, muchos de los elementos temáticos que posteriormente caracterizarían la producción de García Márquez. Basta hacer una breve relación de dichos textos para advertir el fundamento de nuestro criterio. En "La tercera resignación" y como *leitmotiv*, el ruido en la cabeza del protagonista sirve de anuncio reiterativo y persistente cada vez que está a punto de morir de nuevo. La afinidad con las muertes de Melquíades es evidente. Otra vez la muerte aparece como elemento obsesivo en "La otra costilla de la muerte", cimentada esta vez en la relación que existe entre los hermanos mellizos. Desde Cástor y Pólux hasta las identidades confundidas de la tercera generación de los Buendía —José Arcadio y Aureliano—, el tema acusa una preocupación casi androginal. Extraviada en un universo extraño a la realidad, la protagonista de "Eva está dentro de su gato" renuncia a una belleza que apenas soporta como «un último gesto de animal decadente». Remedios la Bella puede ratificar aquí su origen, pues no faltan incluso las justificaciones que van a barajarse tras su desaparición inexplicable: no va a ascender al cielo sino que va a habitar el cuerpo de un gato. Como en "La tercera resignación", Eva invoca la creencia de que en cada naranjo está enterrado un niño que



Gabriel García Márquez.
Fotografía de Dora Franco, 1991.

con la cal de sus huesos endulza el sabor del fruto. "Una cruza", de Franz Kafka, puede ser la referencia literaria inmediata en esta voluntad de metamorfosis en la que tras la superación de un orden accede a otro. La mutación, el tiempo, y el cada vez más acusado olor a arsénico constituyen un híbrido que emparenta a este texto con los anteriores: el afán de desaparición, la soledad, la muerte.

Desde un rincón, como ocurre con el protagonista niño de *La hojarasca*, una mujer extraña y silenciosa observa todo lo que ocurre en "Amargura para tres sonámbulos". Es una mujer —acota el narrador— «que se parece a la muerte» y cuya espera hace pensar en el clima de "Alguien desordena estas rosas". Pese a ser el más optimista de los relatos, el protagonista de "Diálogo en el espejo" no puede sustraerse a «la espesa preocupación de la muerte», al tiempo que se corta la cara mientras piensa en Pandora, la cajita que, al ser abierta, soltará todas las calamidades del mundo. En "Ojos de perro azul" y como en un texto borgesiano e impregnado de un lirismo de sugestivas resonancias, los personajes se conocen en el sueño y habitan una dimensión onírica en la que, amantes de una estirpe lejana, encarnan esa forma aplazada de la muerte que es la demencia.

Según propia confesión del autor, el cuento titulado "La mujer que llegaba a las seis" pertenece al género policíaco. Completamente alejado de la tónica de los demás relatos, pertenece por su anécdota y escritura al ámbito que caracteriza algunos de los textos de *Los funerales de la Mamá Grande*. El cuarto de hora que se sustrae a la atención del lector constituye la coartada con la que la protagonista quedará a salvo de las sospechas de asesinato. El tiempo escamoteado a fin de ocultar un crimen no narrado nos remite obligadamente al mismo recurso empleado por Alain Robbe-Grillet en *Le voyeur*. Otra también es la atmósfera de "La noche de los alcaravanes", cuyos protagonistas, ciegos, deambulan entre las sombras de una realidad en descomposición. También este texto se aproxima al orbe de *Los funerales de la Mamá Grande*, así como el célebre "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo". Macondo, el diluvio (aunque aquí dura menos de una semana), la espesa tristeza que se abate sobre los habitantes de la casa, abren ya la dimensión que caracteriza el mundo de *Cien años de soledad*. Una vez superada la lluvia, se desató sobre el pueblo y la gente algo parecido a la beatitud de la muerte.

Superada la prehistoria de su producción, García Márquez asume la profesionalidad del hecho literario como abierta voluntad de vida. Los ocho relatos que conforman el volumen *Los funerales de la Mamá Grande* recrean inexcusablemente el universo que en *La mala hora* se invoca bajo el escueto apelativo de «el pueblo» y que en *Cien años de soledad* se denomina Macondo. De ahí que en "La siesta del martes" nos resulte familiar la visión que ofrece desde el tren en marcha el panorama de las plantaciones bananeras y la influencia de la compañía norteamericana en el sistema de vida de Macondo: la ostentosa comodidad de los propietarios afincados en las afueras y la apremiante miseria del pueblo. Por su parte, "Un día de éstos" nos remite a algunas secuencias de *La mala hora*, como la lucha partidista, evidente en la recíproca animadversión del dentista y el alcalde. En "La viuda de Montiel" se advierte la eficacia de la solución de continuidad. Aquí desembocan ya todos los elementos que tipifican la cosmovisión de García Márquez: ilación temática y argumental; acendrado espíritu de clan; la mujer obsedida y solitaria (la viuda, Rebeca, Ursula); el diluvio de varios meses de duración; los hijos educados en ambientes "civilizados" en contraposición al medio "bárbaro" del cual provienen. A tenor de la soledad de la viuda, dos elementos fundamentales en la temática de García Márquez se entrecuzan en este relato: la decadencia de la familia y el pueblo, casi simultáneamente con el suceso del diluvio y la presencia invocada de la Mamá Grande. No obstante, "Un día después del sábado" es el texto con el que, según el propio autor, *inicia* su carrera como narrador. La extraordinaria pericia exhibida en el cuento justifica sin lugar a dudas las preferencias de García Márquez, aunque algunos de los cuentos precedentes muestran ya su enorme capacidad fabuladora. El tema de los pájaros muertos como elemento guía en este ambiente de plena y hostigante decadencia constituye una pieza más de este paulatino mosaico que es su obra magna: la antigua prosperidad debida al banano, los trabajadores de las plantaciones ametrallados, la soledad de Rebeca, la demencia senil del padre Antonio Isabel y la visión del demonio y del judío errante aceleran el ritmo que nos conduce a Macondo.

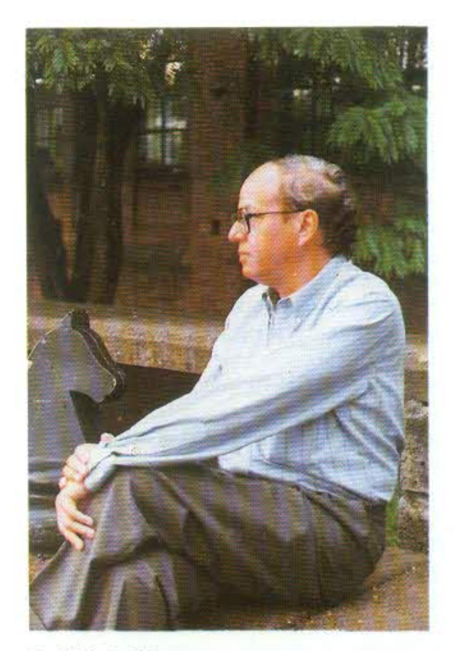
La letanía y la salmodia que presiden la estructura de "Los funerales de la Mamá Grande" comparecen unidos en un legítimo maridaje frente a la invocación de un tema tan extraño como apasionante. ¿Qué es la Mamá Grande si no la encarnación de la siempre manoseada y jamás del todo entendida noción de patria? Patria de fanfarria, grotesca imagen de una lacerada verdad, carnaval erigido en tutelaje supremo. La Mamá Grande, como la patria, posee bienes materiales e inmateriales y entre estos últimos figuran los tópicos más usados de una cotidianidad chocante y lastimosa: los colores de la bandera, la Atenas suramericana, la segunda instancia, las aguas territoriales, las distinguidas señoritas, el peligro comunista y hasta los artículos de prohibida importación. La edad longeva de la doña en cuestión y el caos inmediato que su desaparición provoca, dan pábulo a una identificación sin atenuantes. El retrato de Macondo ya ha sido terminado y con él la imagen de la matrona embalsamada: la enumeración y la exageración, técnicas del relato, sólo persiguen acentuar un poco la ya aprehendida visión que, lúcida y sugestivamente, García Márquez nos ofrece antes de introducirnos de una vez y para siempre en ese universo sin parangón en el que confluyen todos los elementos de sus

ejercicios previos. Ese es el orbe en el que se inscriben los siete relatos que conforman *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, volumen desprendido del tronco mítico de *Cien años de soledad*.

En este libro, la técnica narrativa ha alcanzado ya toda su destreza y el mundo recreado en la anterior obra se niega a morir del todo. El fasto de Macondo renuncia a desaparecer y está presente en los relatos del volumen, filtrándose sin vana solicitud y haciendo suya la causa del nuevo esfuerzo. Bajo el mar o en la Guajira, en la tienda del pueblo o en el toldo del charlatán, en las alas del ángel o en la estatura de Esteban, el universo mítico insiste en esta segunda oportunidad que el autor juraba no concederle en las palabras postreras de su obra mayor. Se trata de una *summa*, ya que independientemente de las fórmulas narrativas empleadas —enumeraciones, exageraciones, juegos de lenguaje—, el asunto propiamente dicho agota posibilidades enunciadas en otras historias: mutaciones, alegorías, símbolos. En alguna parte, por ejemplo, se convocan la presencia y el testimonio del propio García Márquez y sus compañeros de generación Rafael Escalona y Cepeda Samudio, que acuden para confirmar la realidad de lo narrado. En un punto específico del desierto se dan cita la comparsa prostibularia de Eréndira y su abuela, su fotógrafo de cabecera, Blacamán, la mujer convertida en araña por desobedecer a sus padres y otros elementos extraídos de los relatos precedentes. No es ocioso recordar que, en este sentido, también las últimas páginas de *Cien años de soledad* son ilustrativas en la medida en que son territorio de confluencia de asuntos y personas ligados estrechamente a la experiencia personal del autor sin que esta digresión afecte en absoluto la identidad de su universo ficticio. Con este texto —lo cual es casi como decir que con los siete relatos de este libro— se cierra el fascinante espacio que durante décadas los lectores del mundo conocieron bajo el nombre de Macondo.

LA GENERACIÓN TRASHUMANTE

Un problema esencial a la hora de confrontar o elaborar antologías sobre el cuento es el de establecer la generación a la que los escritores elegidos pertenecen. En el caso colombiano, y tras la apabullante irrupción de García Márquez, la cuestión de las generaciones se torna delicada. Los más autorizados críticos y especialistas coinciden, sin embargo, en fijar cronológica y bibliográficamente las pautas que definen una generación. De esta forma, la generación a la que pertenece García Márquez es la de 1955, puesto que alrededor de ese año comenzaron a aparecer los ejemplos que trazan las características de su obra. En efecto, en 1955 García Márquez puso de presente su talento con la publicación del cuento "Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo" y la novela *La hojarasca*. En cualquier caso, el año anterior, 1954, fue una fecha clave en la cronología de esa generación: García Márquez "funda" Macondo con su cuento "Un día después del sábado" y Cepeda Samudio le da un vuelco a la noción del género al publicar el volumen *Todos estábamos a la espera*. La narrativa colombiana cobró de repente fuerzas y rumbos insospechados aunque también hay que admitir que ese mismo año, en otros ámbitos del país, la historia no iba tan rápido, y así lo demuestran libros tan empecinadamente terrígenas como *Siervo sin tierra* y *Sin tierra para morir*: en cuestión de meses, Caballero Calderón le daba la alternativa agraria a Eduardo Santa, con lo cual se advierte cómo la tierra era una viva obsesión en la temática de escritores que, como Mejía Vallejo, incluso llegaron a confesar sus secretos en títulos como *La tierra éramos nosotros*.



Darío Ruiz Gómez. Fotografía de Gloria Posada.

Ahora bien, ¿quiénes integran la nómina y cuáles son las características de la generación posterior a García Márquez? El asunto es tan arduo que incluso llama la atención el superávit de denominaciones que se le ha dado a ese grupo de escritores. Juan Gustavo Cobo Borda y Darío Jaramillo Agudelo divulgaron el apelativo de "Generación sin nombre", sugerido por el español Jaime Ferrán. María Mercedes Carranza y Harold Alvarado Tenorio prefirieron el de "Generación desencantada". El crítico Isaías Peña opta por acogerse a una misteriosa "Generación del bloqueo y del estado de sitio". Y Gustavo Alvarez Gardeazábal promovió con el político Alberto Santofimio Botero la "Generación del setenta". Refractarios a tan inasibles clasificaciones, sugerimos que el nombre más indicado es el de *Generación trashumante*, pues nunca en la historia de la literatura colombiana los escritores han deambulado tanto por los distintos lugares del mundo. En efecto, en la década de los años setenta comenzó una diáspora incesante y resultaba fácil encontrar escritores en Barcelona y México, Londres y Buenos Aires, Nueva York y París. La situación era tan evidente que incluso el crítico Angel Rama afirmó que, después de García Márquez, la literatura colombiana más novedosa y fértil se hacía fuera del país. Pero volvamos a la panorámica del cuento que escribe y publica la última generación de autores colombianos.

Llama la atención constatar que, al margen de la cronología, la crítica echa mano de las circunstancias más rebuscadas a la hora de configurar sus antologías. Por ejemplo, uno de los pretextos más recurrentes es el de forjar antologías con cuentos que traten exclusivamente sobre el tema de la violencia, como si los autores que no escriben sobre esa cuestión —y que fulminantemente son excluidos— nada tuvieran que ver con el clima normal del país. También destacan las decenas de antologías sobre la beodez, lo cual parece una autobiografía colectiva, aunque en el mismo aspecto de diversidad temática no faltó quien, para demostrar públicamente el talante viril de los escribas, forjó una antología sobre el papel que los burdeles desempeñan en la personalidad del cuentista colombiano. A la vista de todo eso, lo correcto habría sido aunar esfuerzos en la conforma-



Plinio Apuleyo Mendoza.
Fotografía de Olga Lucía Jordán.

ción de una antología en la que figurara la excepción y no la regla, es decir, una antología en la que no aparecieran una prostituta ni un borracho ni el hostigante marco de la Violencia. Sintomáticamente, al ignorar autores cuya obra encarna un estado de latente subversión contra los clichés, gran parte de las antologías se ven privadas de nombres y títulos que sí son temática y estéticamente representativos de la renovación literaria del país.

Una vez más el monocultivo patrio se empeña en hacer del cuento el coto privado de temas manidos, plagados de lugares comunes y de una serie de tópicos que pretenden entronizar la imagen más socorrida del país: telurismo obsesivo, tropicalismo anémico y sentimental, urbe depauperada y demagógica, y un vasto repertorio de asuntos recreados en un contexto donde abundan las vacas y los campamentos bombardeados, así como infinitas redes de ríos odiseicos y volcanes más furiosos que el Vesubio. En cierta ocasión, el Premio Nacional de Cuento recayó sobre una cosa titulada "El Coreguaje amaneció verraco", y lectores hubo que a lo largo de semanas de exégesis sólo entendieron la palabra "amaneció", aunque cabe reconocer que dicho cuento es un legítimo hermano de novelas con títulos tan expresivos como *La picúa cebá*, *Guayacán* o *Mi capitán Fabián Sicachá*, pilares de la más oprobiosa tradición.

Hasta 1967, año de la aparición de *Cien años de soledad* y centenario de la publicación de *María*, los hitos narrativos de Colombia ya habían sido consagrados. ¿Qué ha ocurido entre 1967 y el fin de siglo? En estas décadas son muchos los títulos que han aparecido y ya la crítica especializada, de dentro y fuera del país, ha sugerido con reiterada frecuencia algunas obras que pasarían a formar parte de esa esquiva tradición. En cualquier caso, no se trata de trazar aquí un balance de esa producción ni menos comentar las bondades o carencias estéticas de las mismas. Es obvio que buena parte de esas obras carecen del rigor y la altura literaria que les permita codearse con la producción del continente y, sobre todo, con la narrativa más vigorosa que se gesta en los distintos ámbitos de la lengua. Por todo ello interesan más la universalidad y la calidad, en detrimento de la cantidad y las loas domésticas con las que se edulcora esa producción.

En las últimas décadas es cuando más se prodiga en Colombia el cultivo del cuento, aunque al margen de la heterogénea gama de motivos y estilos sobresalen algunos nombres cuya labor en el campo del relato breve ofrece ejemplos significativos, como sucede con Plinio Apuleyo Mendoza, Darío Ruiz Gómez, Nicolás Suescún y Germán Espinosa. Conjuntos de relatos como *El desertor*, *La ternura que tengo para vos*, *El retorno a casa* y *La noche de la trapa* marcan una cierta distancia ante el contagioso síndrome de Macondo, aunque sus autores prosiguen en los años posteriores nuevas búsquedas temáticas y formales. Curiosamente, el crítico Eduardo Pachón Padilla incluye a estos cuatro autores en la misma generación de García Márquez por haber nacido pocos años después que el Premio Nobel. Incluso se constata el hecho de que Espinosa publica su primer libro en el crucial año de 1954. Es preciso mencionar también el caso de René Rebetez, autor de notables registros de calidad y cuya obra aborda con exclusividad el mundo de la Ciencia Ficción. No obstante, al lado de estos escritores destacan otros, de dispar dedicación y valor, aunque con cuentos dignos de mención, como sucede con Héctor Sánchez y Policarpo Varón, Fanny Buitrago y Oscar Collazos, Luis Fayad y Umberto Valverde, Fernando Cruz Kronfly y Roberto Burgos Cantor, Armando Romero y Gustavo Alvarez Gardeazábal, Marco Tulio Aguilera Garramuño y Andrés Caicedo, Francisco Sánchez Jiménez y Harold Kremer, entre otros.

Lamentablemente, muchos autores se encuentran en la difícil encrucijada de una obra mal enfocada por la crítica, que todavía sigue empeñada en valorar sólo lo que tenga que ver con el realismo mágico. También hay otros que insisten en fatigar las vías sociales, por el lado testimonial e incluso panfletario, por el regodeo autobiográfico y otras facetas de mínima cuantía temática y formal. Pero, en todo caso, los narradores de la "Generación trashumante" siguen a la espera de una crítica que esté a tono con esta peculiar época, a caballo entre un fin de siglo y un nuevo milenio, una crítica que asuma los riesgos que entraña la nueva sensibilidad y sea capaz de leer los signos de la era inminente. Es cierto que el interés por la narrativa colombiana no puede ignorar los magistrales cambios estéticos que ha establecido García Márquez, como tampoco darle la espalda a la intensa confrontación que en todos lo órdenes ha vivido el país en los últimos años. Sin embargo, dicho interés no puede cebarse en uno solo de estos extremos, pues sería tanto como perpetuar la vigencia del realismo mágico y entronizar el tema social como única instancia literaria. La perspectiva debe ser, en consecuencia, abierta, libre, objetiva: tales son los mínimos requisitos con que la nueva crítica debe abordar la producción de una generación hasta ahora ignorada o minusvalorada, pero en cuyos textos se gesta la prosa y la imaginación del futuro.

Bibliografía

ARBELÁEZ, FERNANDO. *Nuevos narradores colombianos*. Caracas, Monte Avila, 1968.

GILARD, JACQUES. *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*. París, Centre Culturel Colombien, 1988.

LEVY, KURT. *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Medellín, Bedout, 1958.

PACHÓN PADILLA, EDUARDO. *El cuento colombiano contemporáneo*. Bogotá, Plaza y Janés, 1985.

PEÑA GUTIÉRREZ, ISAÍAS. *Narrativa del Frente Nacional*. Bogotá, Universidad Central, 1982.

SUESCÚN, NICOLÁS. *Trece cuentos colombianos*. Montevideo, Arca, 1970.

ZULUAGA, CONRADO. *Cuentos colombianos*.. Bogotá, Alfaguara, 1989.

La nueva poesía, desde 1970

David Jiménez







Carteles de Alejandro Peralta y Jorge Elías Triana para los encuentros bienales "La poesía tiene la palabra", organizados por la Casa de Poesía Silva en Bogotá (1987), Medellín (1989) y Cartagena (1991).

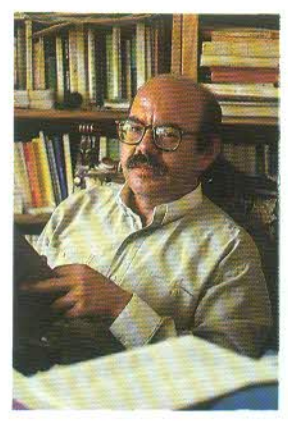
La crisis de la poesía

La crisis de la poesía en la sociedad contemporánea parecería atestiguada por dos hechos: una supuesta no participación directa en los conflictos y debates fundamentales de la cultura de nuestra época; y el abandono, o traición, de que ha sido víctima por parte de los lectores. A ello podría agregarse que, de todas las artes, es ella la que menos ha logrado adaptarse a las grandes mutaciones sociales, la que más se resiste a cambiar su rostro por el de un artefacto tecnológico, algo que ciertamente las artes plásticas, la música y aun la novela han alcanzado con relativo éxito. La poesía semeja a veces una frontera de resistencia. Carece de vocación cibernética, industrial, técnica y mercantil. Los ensayos más osados en dirección experimental —el letrismo o la poesía concreta, por ejemplo— estuvieron a punto de liquidarla, convirtiendo el poema en simple objeto visual, más acorde con los principios del diseño que con los de la construcción propiamente poética. Dígase lo mismo de la irrupción del lenguaje publicitario y de la comunicación masiva en los predios del lenguaje poético. Por los años sesenta y setenta fueron muy frecuentes las proclamas contra la poeticidad convencional de la lengua usada por los poetas y a favor de una modernización basada en la integración de la poesía con la cultura de masas. Algunos escritores en Colombia lograron parcialmente esta meta deseada: colonizar el espacio del poema con los estereotipos verbales y temáticos de los medios. Creyeron con eso acallar una mala conciencia de minoría y recuperar ciertas apariencias de universalidad perdida, acogiéndose a lo masivamente aceptado y consumido.

Suprimir los límites del lenguaje poético, derribar el cerco que lo separa del habla cotidiana, no equivale hoy a la antigua consigna vanguardista de integrar el arte con la vida. Es más bien la pérdida del "aura" de que hablaba Walter Benjamin. La aureola de "lengua cercada", la ilusión de un halo que la circunda y aísla del resto de la existencia pierde su sentido cuando entra en conflicto con el sistema totalitario que produce y distribuye masivamente la información, el entretenimiento y la cultura en la sociedad actual. El significado utópico revolucionario de la muerte del arte, tal como lo sostenían algunos expresionistas y surrealistas de antaño, esto es, como desaparición de las barreras que separaban poesía y vida, se cambió súbitamente, en las últimas décadas, por una nueva utopía: la absorción e integración de todos los lenguajes y formas de comunicación en una lengua universal, enajenada, que triunfa sobre todas las diversidades y en especial sobre la plurivocidad de la poesía. La nueva estética, dicen los heraldos de la posmodernidad, se condensa en la función formal de hacer atractiva la envoltura de los productos del consumo.

La autoironización del poeta, el sarcasmo autodestructivo de ciertos poemas proclamados como *ars poética*, viene a ser el síntoma de que la poesía se ve obligada a reencontrarse en otros espacios no delimitados y consagrados por la institución literaria; espacios no poéticos por definición como la canción popular, el video, la telenovela, el mensaje publicitario.

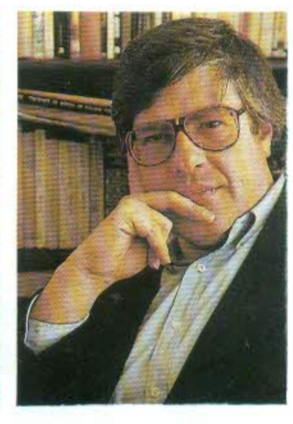
Que la poesía deje de ser un hecho específico, puesto que ha perdido interés para la mayoría, que se integre a la realidad y entre a formar parte de otros lenguajes, es algo que tiene mucho que ver con lo que algunos llaman la muerte de la poesía. Por otro lado, se multiplican los esfuerzos por crearle otra vez espacios de legitimidad social: casas de poesía, grabaciones fonográficas, festivales, lecturas públicas, franjas radiales, espacios pequeños, cada vez más reducidos en proporción a la cultura masiva del entretenimiento. Pero con ello se intenta, de todas maneras, conservar la ilusión de que el poema tiene aún vida propia, autonomía suficiente para distinguirlo del mensaje anónimo, del lenguaje homogéneo que circula en los medios.



Henry Luque Muñoz. Fotografía de Ernesto Monsalve.



María Mercedes Carranza. 1991.



Juan Gustavo Cobo Borda. Fotografía de Alvaro Gutiérrez,

La defunción de la poesía podría entenderse de otra manera: como una des-función, es decir, como una pérdida de su funcionalidad social. No es que la poesía esté a punto de perecer a causa de la general trivialización de la vida. Lo que ocurre es más bien que ha dejado de ser sagrada y su recinto ya no es más el templo vigilado por las demás instituciones sociales y apestigiado por valores eternos. El mito del gran poeta, depositario de los valores superiores del espíritu, ha fallecido o, por lo menos, está exhausto. Lo mismo puede afirmarse de la literatura en cuanto objeto de una enseñanza canónica mediante la cual se la consagraba como modelo de lo humano. ¿Significa esto que la poesía ha llegado a ser más libre aunque más débil? Libre de sus pasadas servidumbres respecto de iglesias, dogmas y poderes; más débil, pues ni ángeles ni demonios están a su lado para protegerla. Ya no está envuelta en mitos ni arropada por los saberes incuestionados de una cultura oficial. El poema está ahora solo frente al lector y nada garantiza su verdad ni su valor. Ya no es portador de la universalidad ni del espíritu. ¿Qué le queda? El libre juego de las apariencias formales, responden algunos. El disentimiento, la resistencia a la deshumanización, la utopía, responden otros.

«Hoy en día, el poeta no tiene ninguna función dentro de la sociedad», escribe Darío Jaramillo. Y agrega: «El tiempo va con un ritmo distinto y mucho más veloz que el lentísimo tiempo del lector de poesía y la gente puede conseguir el asombro o la embriaguez de la poesía con más facilidad ahora que antes, por medios tribales como las drogas, o por medios nuevos, como el cine, la TV y el video. Cualquiera puede tener a Los Beatles o a Brahms en su casa. La poesía no le interesa a nadie, salvo a unos pocos. Ahora mismo, la poesía es una lengua muerta». Que un poeta en ejercicio afirme la posibilidad —y quizá plausibilidad— de sustituir la poesía por el instrumental tecnológico que brinda la civilización actual y considere seriamente que este último ofrece el equivalente de la experiencia espiritual obtenida antaño por el lector de poemas, es algo que no debería sorprender demasiado. La fascinación autodestructiva de la poesía moderna en algunas de sus vertientes paga el precio por su anacronismo, por su de-función. Los poetas afrontan el desencantamiento del mundo, su despoblamiento de dioses y de sentidos absolutos, con la profanación del lenguaje poético. Descreer del carácter sagrado de la poesía incita a quemar el templo. El fuego es generalmente la ironía. El poema, en su afán de distanciamiento y de autocrítica, se vuelve antipoesía.

AUTOIRONÍA Y PROSAÍSMO

Por esa puerta entró a la escena literaria, en 1970, un grupo de poetas que hoy predomina en Colombia: Juan Gustavo Cobo Borda, María Mercedes Carranza, Darío Jaramillo, Elkin Restrepo, Henry Luque Muñoz. No en vano, el título del libro inaugural, colectivo, fue *¡Ohhh!* (1970), y la recopilación de poemas que cierra el volumen, firmada por Elkin Restrepo, se titulaba "Bla-bla-bla". Eran todas proclamas sobre la insustancialidad de la poesía. Ella y el país fueron los grandes acusados. Un poeta de entonces se dirige a la poesía en estos términos: «*... deje las rimas / y solfeos, gorgoritos y / gorjeos, melindres, embadurnes y / barnices y oiga atenta / esta canción: los pollitos dicen / pío pío pío cuando tienen / hambre, cuando tienen frío*» (María Mercedes Carranza, "Métale cabeza"). Y otro: «*... cómo escribir ahora poesía / ¿por qué no callarnos definitivamente / y dedicarnos a cosas mucho más útiles? / Nadie la necesita. / Residuo de viejas glorias / ¿a quién acompaña, qué heridas cura?*» (Juan Gustavo Cobo, "Poética"). Hay que desenmascarar el gran mito. El templo está vacío. Puesto que no hay verdades ni misterios ni valores sagrados, sólo cabe el lenguaje de la prosa, la palabra profana y desencantada, la ironía y la autoburla. La única comunicación posible es la gastada y manoseada de todos los días. Se trata de llevarla, en el poema, hasta su grado de insignificancia y banalidad. Blasfemar diciendo los conjuros al revés: «*La poesía, esa batalla de palabras cansadas; nombres de cosas que el ruido escamotea; / la poesía; este consuelo de bobos sin amor ni esperanza / borrachos por el ruido del verbo, aturdidos por cosas que significan otras cosas; / sonidos de sonidos*» (Darío Jaramillo, "Poética").

UNA TRADICIÓN SIMBOLISTA: POESÍA DEL MISTERIO

¿Hay de verdad una realidad silenciosa, sin palabra, inefable, que espera su revelación por la poesía? ¿O hay más bien palabras, exceso de palabras, desgaste rutinario del lenguaje, y ésa es la única realidad de donde

es posible extraer el poema? Frente a esta pregunta, Darío Jaramillo responde con su "Poética" anteriormente citada. Pero hay una segunda vertiente en la poesía colombiana de estas dos últimas décadas. En ella el poema se desarrolla en busca de otras respuestas, de otra realidad, y la poesía aparece como esa «indefinible aspiración», de la que habla Giuseppe Ungaretti. Hay todavía verdades —parecen decir estos poetas— pero no son evidencias cotidianas, no están en el lenguaje enajenado del tráfico y la comunicación masiva. Son verdades secretas, algunas de ellas enterradas en la naturaleza, en la vida instintiva, en los sueños, en los intersticios de la existencia diaria, en la parte de nuestra experiencia aún no colonizada por la racionalidad instrumental. O son los residuos de los antiguos mitos, interrogados para tratar de exprimirles sus últimas gotas de sentido. O bien, verdades negativas; utopías, contraposiciones de lo posible inexistente con lo real asfixiante, como se manifiesta en este fragmento del poema "Tráeme el alba", de Giovanni Quessep:

Busco una tierra en lo hondo, en su /espesura
de lirios y de maravillas mortales:

quizá el país que todo lo reúne
como espejo, la fábula
donde la constelación es una piedra /diminuta
y alguien canta a la muerte como a una /crisálida.

Quiero tornar a lo que ya no existe
sino en la imagen del hilo sagrado,
tal vez un mito sea, pero mi alma
no se resigna a perder su tesoro.

En esta segunda vertiente habría que mencionar algunos de los nombres más significativos de la poesía colombiana actual: José Manuel Arango, Giovanni Quessep, Juan Manuel Roca, Jaime García Maffla. Para ellos cabe aún hacer de la palabra poética una ceremonia, un ritual. No es fortuito que en el primer poema del libro inaugural de José Manuel Arango, *Este lugar de la noche* (1973), se hable de celebraciones y de antiguos bailes, de dioses olvidados y de lugares de fiesta, si bien todo ello se traslada a las calles y plazas de la ciudad moderna, en la cual lo sagrado es sólo un recuerdo inconsciente evocado en los gestos, en las miradas de los adolescentes o en la algarabía de algún pregón callejero. Así mismo, Juan Manuel Roca escribe desde sus inicios una poesía de presagios y de encantamientos nocturnos. También para él la noche está poblada de antiguas presencias y es posible que dioses en exilio «*aun hoy nos asalten en los buses / como ladrones silenciosos, mientras viajamos*»; basta que vayamos bien dispuestos, «*un pie en el sueño, el otro en otra orilla*». Herederos de una lengua propia de la poesía, se proponen mantenerla, cuestionarla y transformarla, de acuerdo con nuevas urgencias expresivas. Esta tradición, por lo demás, es múltiple y proviene de fuentes tan heterogéneas como la poesía clásica española, el romanticismo inglés y francés, el modernismo hispanoamericano, el expresionismo o el surrealismo.

POESIA CONTEMPORANEA

Poeta	Nacimiento	Muerte de Gaitán Durán
Mario Rivero	1935	1962
José Manuel Arango	1937	
Giovanni Quessep	1939	
Elkin Restrepo	1942	
Jaime García Maffla	1944	
María Mercedes Carranza	1945	
Juan Manuel Roca	1946	
Darío Jaramillo	1947	
Juan Gustavo Cobo Borda	1948	
Alvaro Rodríguez	1948	

Giovanni Quessep

Giovanni Quessep (1939) ha publicado, entre 1968 y 1985, los siguientes volúmenes de poesía: *El ser no es una fábula* (1968), *Duración y leyenda* (1972), *Canto del extranjero* (1976), *Madrigales de vida y muerte* (1977), *Preludios* (1980) y *La muerte de Merlín* (1985). Es el más decididamente simbolista entre los poetas colombianos del presente. En los versos de José Asunción Silva que preceden como epígrafe su libro *Canto del extranjero* («*Si aprisionaros pudiera el verso, / fantasmas grises, cuando pasáis*») podrían sintetizarse bien tanto su aspiración poética, toda vertida hacia mundos intangibles e interiores, como su intención de mantener una cierta continuidad en la poesía colombiana moderna. Sostiene, por ejemplo, que la música es un principio determinante en la construcción del poema, posición que le viene del modernismo y que lo aleja radicalmente de cualquier parecido con sus contemporáneos de la vertiente antipoética. «*Un fluir melódico y elegíaco*», podría ser la breve fórmula definitoria de la poesía, para él. Elegíaco, pues las palabras del poema son conjuros contra el tiempo y tienen por misión salvar lo perdido, «*ya vuelto maravilla por el canto*». Uno de sus mejores poemas, "Juguetes", que hace parte de *Muerte de Merlín*, habla de un aljibe adonde desciende el niño y en cuyo fondo encuentra juguetes de hojalata, pájaros, un tapiz que se teje solo, objetos que son de la fantasía más que de la realidad empírica. Reencontrados en la memoria, en un descenso al aljibe de la infancia, la poesía los transforma en un rumor y un misterio. Esa es la dimensión de la realidad que cuenta en la obra de Quessep. Los objetos y eventos de la vida empírica le interesan poco si no se convierten en símbolos, en metáforas de otra realidad. Fiel a esta concepción, no se ha apartado ni por una vez de ella. Sus poemas se elaboran a un nivel tal de abstracción que, por momentos, resultan incomprensibles, aun para el lector que los relee y explora atentamente sus claves. Hay mucho de Stéphane Mallarmé en este hermetismo para el cual «*lo nombrado es ya lejano / silencio de la escritura*» y «*la palabra es su partida*». La poesía se concibe así como negación de la realidad, fabulación, país desconocido. El acá es sólo «*un tiempo desposeído de fábulas*», «*un cuerpo castigado por la*



Giovanni Quessep. Medellín, 1989.

vida». Pero la alegría del poema es la de tocar la otra orilla donde crece lo perdido, lo que no pueden ver los ojos. Para explorar todo esto, la poesía de Quessep se inventa sus lugares (jardines, bosques, fuentes, países), sus personajes (hilanderas, encantadores, caballeros andantes, extranjeros, sonámbulos), sus objetos (tapices, lanzaderas, árboles, crisálidas, flores). Casi todo proviene de la tradición poética anterior, pero en la obra de este poeta vuelve a tomar vida y se pone al servicio de intuiciones y formas muy personales.

José Manuel Arango

También la obra poética de José Manuel Arango (1937) se abre a las sugestiones de otra realidad posible, un "allá" que se opone a la insidiosa realidad presente, el "acá", que es casi siempre una ciudad en la noche. Muchos de sus poemas se construyen sobre esa división en dos escenas: se inician con la experiencia inmediata de recorrer una ciudad real, de sentirla, verla, olerla, sufrirla, para luego remitir, sin mediaciones explicativas, a la ciudad irreal, cuyo mapa es un laberinto en la memoria o en el sueño. Frente a lo familiar, las calles y plazas de todos los días, surge el súbito asalto de lo desconocido, la epifanía provocada por la irrupción de la naturaleza en el centro mismo del tráfago citadino: *«Me detengo frente al baldío / donde el verde fértil de la maleza / afirma, en el corazón mismo de la ciudad, / una pervivencia salvaje»*.

En la poesía de Arango no se trata de asir lo inasible directamente, en el mito, ni siquiera por la vía privilegiada del sueño, sino preferentemente por la visión poética de lo conocido, de lo inmediato y habitual. No hay en esta obra una desvalorización del mundo concreto de las cosas y de los eventos de la vida ordinaria. Hay, sí, una intención de trascenderlos, por lo menos de sorprender en ellos su porción de maravilla, su capacidad para sugerir otros sentidos. Si Quessep podía escribir: *«...tu historia es lo que sueñas / lo real es ya fábula naciendo de tu mano»*, Arango ha desarrollado una mirada muy atenta a lo real en su singularidad sensorial y una actitud despierta y activa frente a la historia, sin el más leve atisbo de querer abolir lo objetivo en aras de una omnímoda subjetividad. La ciudad está ahí: el olor de los basureros, la sombra alargada de los soldados, los regueros de sangre en las calles, todo eso forma un haz de experiencias que la poesía no quiere ignorar. Pero en medio de este apabullante envilecimiento de la vida, los cuerpos de los que se aman siguen buscándose y, abrazados, cruzan a zancadas por entre los que yacen tendidos sobre el asfalto. Los jirones de naturaleza, ahogados por las masas de concreto, asoman triunfantes no bien comienza la demolición, e incluso antes, por entre las grietas, espectáculo este que en la poesía de Arango aparece insistentemente. No le interesan el paisaje y su belleza convencional sino el trabajo paciente y mudo de las pequeñas fuerzas naturales, su pervivencia en medio de la destrucción implacable a que es sometida por la civilización. Sus poemas son alabanza, en el sentido rilkeano, pero alaba ante todo al guayacán cuyo florecer es una llamarada en el aire enrarecido de la ciudad. Estos son los misterios que sorprenden al poeta, no tanto los que se esconden en antiguas leyendas y mitos. Y es lo que le corresponde descifrar, como si fuesen signos que ocultan el arcano.

El arte poética de Arango tal vez está toda expresada en estas "Palabras de mendigo": *«Las palabras secretas oídas en el sueño / son acaso las mismas / que alguien al otro día / —por ventura el mendigo que pide una moneda— / nos dice en una lengua / usada»*.

La lengua que hablamos todos los días con descuido quizás sea la misma en la que los dioses escondieron la palabra mágica, o la sílaba, de la creación. Es posible que la dureza de la piedra del acantilado, la sequedad erosionada de la llanura o el laberinto de calles de la urbe sean textos o mapas, y que en el movimiento de la ola haya un designio. Pero no existen huellas de trascendencia, sólo presagios, sentidos que se deshacen antes de cuajar, como la escritura en el agua.

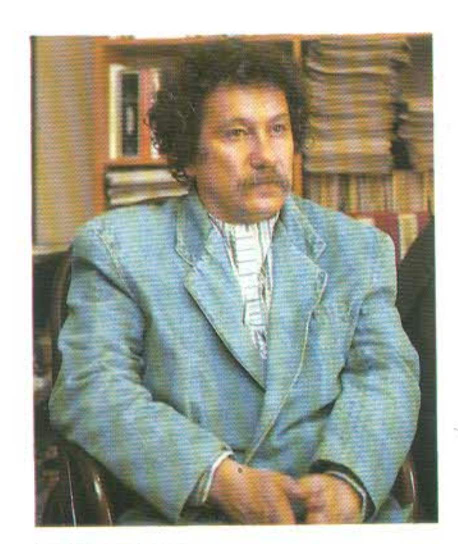
En todo caso, esos signos de lo inasible, de lo trascendente, no están en los objetos convencionalmente bellos, en lo decorativo y lujoso, en lo espléndido, sino en las zonas aparentemente pobres y oscuras de la vida diaria, en el tanteo del ciego, en el canto callejero, en el tropezón del borracho, en el vaho del anciano mendigo que intenta calentar sus botas, en el pregón del vendedor de pájaros en el que se recata una lengua más antigua y más armoniosa, cercana al fuego y a los dioses, lengua con la cual se podría intentar de nuevo la comunicación con la vida natural. El amor, el cuerpo y los gestos de la amada están en la frontera de los dos reinos: los que se aman no pertenecen del todo a la inmediata realidad enajenada; están en el umbral, y por ello la mujer aparece en algunos poemas de Arango a la luz del sueño y con los colores de la naturaleza, a veces proyectada hacia la infancia o hacia lo arcaico, como si fuese mensajera de un mundo primordial, más elemental y verdadero. La descripción de los actos del amor se hace también en poemas de dos tiempos: uno, el del presente, mientras la ciudad oscurece y el día ruidoso se apaga; otro, el de la noche como apertura de otra dimensión, la de lo sagrado, el fuego como símbolo arquetípico de lo instintivo y el bosque como ámbito legendario del juego erótico donde los enamorados repiten gestos antiguos, mientras un dios atisba entre las ramas.

¿Qué es, entonces, la poesía? Respiración, responde José Manuel Arango. Un verdadero poema respira como una cosa viva, según la expresión de Emily Dickinson. A su vez, la vida respira por el poema y tanto más cuanto mayor sea el cerco urbano y tecnológico en torno a lo natural.

Juan Manuel Roca

En la poesía de Juan Manuel Roca (1946) se multiplican las imágenes de esa aspiración utópica a otra realidad, menos endurecida y más humana que la real existente. La poesía tiene «vocación de imposibles», según él. Pero también se multiplican, por otra parte, las expresiones de disentimiento y de rechazo a la realidad social como se presenta hoy, nombrándola y desenmascarándola en sus más siniestras manifestaciones. Su libro *País secreto* (1987) está íntegramente dedicado a esa tarea de la denuncia y la protesta, que es una de las finalidades de su poesía, pero no la única. Algunos poemas de ese libro proporcionaron las fórmulas verbales y las imágenes más eficaces con que cuenta hoy la parte del país que resiste contra la parte que esgrime las armas, el poder y la violencia. Metáforas, por ejemplo, de la fragilidad y efímera arrogancia del poder como ésta: *«...con coronas de nieve bajo el sol / cruzan los reyes»*.

Una poética de liberación, sin embargo, no se agota ahí. La libertad es un valor que tiene ámbitos más secretos, más indefinibles. Desde sus libros anteriores —*Memoria del agua* (1973), *Luna de ciegos* (1974), *Los ladrones nocturnos* (1976), *Señal de cuervos* (1979), *Fabulario real* (1980)—, Juan



Juan Manuel Roca.
Fotografía de Ernesto Monsalve.

Manuel Roca ha desarrollado un arte de la alusión y del símbolo, y ha poblado sus poemas de ángeles y ladrones, de sueños e imágenes nocturnas, de visitantes y puertas entreabiertas, de variaciones alrededor de ciertas constantes como la noche, la luna, los ciegos, la magia, todas señales de oscuros fondos que la poesía debe sondear. Hay dos mundos, o una realidad que se parte en dos mitades. Pasar de la una a la otra, llevar los mensajes de la realidad secreta a la enajenada, en eso consiste la función primordial del poema. Tal parece ser la primera y fundamental intuición poética de Roca. Todos sus recursos imaginativos, así como las destrezas adquiridas en la frecuentación de otros poetas y en el ejercicio diario de la escritura, se ponen al servicio de expresar las relaciones entre esas mitades extrañadas una de otra, enemigas a veces, pero complementarias e imprescindibles en su mutua implicación. Los versos de Roca están llenos de umbrales, de ventanas que se abren al asombro, de bebedizos que transportan a lugares inaccesibles, de trenes que cruzan la frontera y comunican a los muertos con los vivos, de viajeros que vienen "de otro lado". Uno de los primeros poemas en los que se formula un arte poética habla de «*ángeles caídos*» que con las alas remendadas caminan sobre el filo de la navaja y «*hacen señales desde su propia hoguera / recordando la lejana proximidad de cielo y tierra*». Ellos son «*los que aún sienten la perdida palabra*», los que buscan aún la clave para reunir los pedazos rotos de la realidad.

Esos pedazos rotos podrían denominarse, sin equivocación, naturaleza y sociedad. Pero en la obra de Roca se deja muy en claro que la dimensión natural se refiere prioritariamente al yo no sujeto aún del todo por las cadenas de la racionalidad instrumental, por la vida pragmática y las normas institucionales. Por eso el nombre de esa mitad que representa la zona aún no colonizada es, a veces, el sueño, otras el erotismo, otras la embriaguez. Y sus heraldos son esos personajes que, según él, andan en la noche iluminados por soles interiores, ladrones, soñadores, poetas, niños, ciegos, alucinados. La cara opuesta, la diurna, es la ya invadida por la servidumbre de los deberes y las certezas de lo racional y meramente empírico. La simbología animal adquiere una especial significación en este contexto; es lo más antiguo que el hombre, lo instintivo y espontáneo, un emblema de vida libre más allá de la enajenación social. Caballos, pájaros, tigres, escorpiones, son todas crituras que viven en un ámbito incontaminado y por ello mismo presagian lo sagrado, palabra esta que no es sino una metáfora de la libertad.

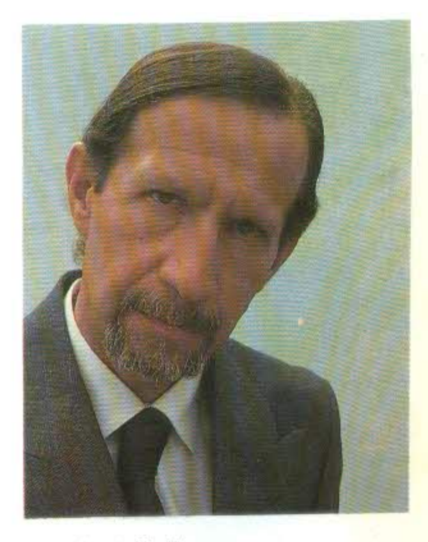
Para Roca, igual que para José Manuel Arango, el núcleo del poema está constituido por la imagen. Y ésta, en palabras de Arango, siempre tiene un lado oscuro, dice más que su sentido literal. Al descifrarla no captamos su sentido completo. En ellos, tanto como en Quessep, la supremacía de la imagen no entra en disputa sino que refuerza la importancia de la música verbal. La poesía de Roca nunca es disonante: escribe quizá los versos más fluidos de la poesía colombiana actual, una fluidez que multiplica los ecos de espontaneidad y el efecto de ser dicha casi al dictado. Al contrario de Quessep y Arango, es abundante en palabras y acepta que el poema se desarrolle, no sólo en cuanto a su extensión en el tiempo y en la página sino en la secuencia de las imágenes y en el encadenamiento de las ideas. Arango, por lo general, prefiere construir cada poema, muy breve, con una sola imagen y una sola idea. Común a los tres poetas mencionados es su voluntad de mantener la poesía ligada a la verdad romántica del ritmo interior. En Roca aparece tan claro como en los otros dos que sólo la respiración íntima del poema, su secreto rumor, suscita el efecto propio de la poesía; y que únicamente la palabra esencial, la que bordea el filo de la inteligencia y el inconsciente, sin renunciar a ninguno de los dos, está en condiciones de aportar alguna revelación al lector de hoy.

Jaime García Maffla

Si la poesía de José Manuel Arango se ha ido convirtiendo cada vez más en una pasión por los espectáculos del mundo, tanto en su belleza natural como en su deterioro histórico, la poesía de Jaime García Maffla (1944), por el contrario, está toda vertida hacia adentro, hacia la experiencia íntima. Como la de Quessep, es una poesía elegíaca y su gran tema es el tiempo, no el de los eventos externos, sino el tiempo del marchitarse o, según la metáfora clásica, la desfloración de la edad: «*Un día y otro / así uno y otro pétalo / al caer / deshaciéndose / de la flor de la edad*». Una palabra clave en los poemas más recientes de este autor —los del libro *Las voces del vigía*— es "despojo": el tiempo va despojando al alma, va haciendo vacío en su interior y convirtiendo la vida en «*aire y hielo*». El vigía, símbolo central del libro mencionado, es el que mira hacia adentro y contempla el transcurso del tiempo y su destructiva obra. Es el que vigila, desde su mirador, el paso del minuto por el cielo interior: «*sueña, se vigila*».

La función de la imagen en estos versos consiste en traducir la experiencia subjetiva a términos compartibles con el lector: clásicas metáforas como la del viaje, la huida, el barco, el país deseado, mágico e inexistente:

Saudade de las horas
que canta a solas



Jaime García Maffla.
Fotografía de Ernesto Monsalve.

el reloj.
La mañana es de alas
transparentes y ágiles
como el deseo
o como el agua
que hacia otra agua va.
Hoy quisiera viajar,
pero ignoro el rumbo,
a una isla azul, mágica e intocada.

Todos esos barcos navegan por las horas mejor que por las olas y su puerto añorado es quizás el vacío —otra palabra clave en esta obra poética—, o la desposesión y el abandono que —según dice— son «*más que haber hallado*», o la ausencia, o el infinito, o la nada, todos nombres que se repiten con insistencia en los versos de García Maffla. Una visión poética de la vida radicalmente desencantada. También Quessep termina su poemario más reciente con la muerte del mago Merlín y deja escritas en su último poema estas palabras: «...*el sortilegio era falso, los encantadores / yacen bajo el espino blanco*». Sin embargo, antes de cerrar el libro, todavía leemos: «...*para quien pueda ver / a través de sus párpados de escarcha /, existe un rincón desconocido / que brindan la constelación y la rosa*». García Maffla, en cambio, hace de la poesía una reflexión metafísica para llegar a la más fatalista de las conclusiones: «...*sabes que la vida está escrita / o ya vivida y no hay más libertad / que la de descifrar / o aprender a querer la página celeste*». La única libertad posible es la poesía, como desciframiento de un texto ya escrito; cumplimiento de un destino, más que creación de un proyecto. Sólo que la Parca de ese destino se llama azar. Ningún poeta colombiano actual va tan lejos por este camino de la desesperanza y el nihilismo, sentimientos que en García Maffla nada tienen que ver —o al menos no directamente— con la situación social del país sino con ideas y convicciones metafísicas: «*Por un momento, en sueños, creo que vi la nada y tenía facciones delicadas, como las de una doncella enamorada de esas de los retablos; quiero decir que tenía los ojos bajos, nimbados de certeza y de recogimiento y comprensión y eran así acogedores y cálidos. Y tenían sus párpados más realidad que el Ser*».

En su largo poema *La caza* (1984), de donde provienen las líneas anteriores, García Maffla acomete una riesgosa reflexión poético-filosófica, de la cual vale destacar estos versos, como manifiesto de su arte poética: «*Y son despojos / el haz de unas cenizas / mas es deber cantarlas*». La poesía no es acaso, para él, sino ese puñado de palabras y de imágenes que el hombre opone al tiempo, o —como dicen los versos citados— un canto a las cenizas.



Darío Jaramillo Agudelo.
Fotografía de Ernesto Monsalve.

Darío Jaramillo

«*Dar una forma íntima a nuestra intimidad*» es una fórmula poética extraída de *La caza*, de Jaime García Maffla. Darío Jaramillo (1947) ha terminado por compartirla en su libro más reciente, *Poemas de amor* (1986), después de haber trajinado por otros rumbos literarios bastante lejanos. En sus primeros poemas —los del volumen colectivo *¡Ohhh!* (1970) y los de *Historias* (1974)—, la poesía no es esa búsqueda de las palabras certeras y del tono adecuado para hablar consigo mismo, sustrayéndose del bullicio exterior, de la cháchara del mundo, sino al revés; un insertarse en ese palabrerío exterior, tomando distancia irónica de él, pero reproduciéndolo en el poema:

Usted se enamoró
usted se enamoró
y hasta aquí puede ser una cursi historia /de amor
el mechón de pelos y la amarillenta foto
que hoy miramos lejana y soñolienta
la lánguida añoranza
de pasillos jurando amor eterno etcétera
y las furtivas boleticas
que comenzaban amada dulce amor mío
(almíbar mariposa azucena corazón).

¿Quién habla en estos versos? En ellos *se* habla, voces anónimas que no provienen de la profundidad de un yo que monologa —como es la pretensión y la búsqueda de García Maffla, por ejemplo— sino de la superficie verbal de la vida enajenada; conversaciones insustanciales, lugares comunes, cursilerías sentimentales de las canciones en boga, de la radio y la televisión, retórica vacía de malos poemas tradicionales. Esto es, por supuesto, deliberado. Es el camino crítico de la antipoesía. Un camino por cierto autodestructivo pero que en Darío Jaramillo logró sus mejores momentos, al menos en lo que a la poesía colombiana se refiere.

Los poemas que releemos, según Harold Bloom, son aquellos que nos ayudan a enfrentar la amenaza de la disociación, a mantener la ilusión de que nuestras palabras y nuestro yo forman una unidad. La obra de Jaramillo anterior a *Poemas de amor* estaba destinada a mostrarnos que esa ilusión era imposible: nuestras palabras no pueden ser sino esas gastadas monedas que pasan de mano en mano y no pertenecen a ningún yo. Disociados por ineludible ley histórica, no nos decimos sino que somos dichos anónimamente. La poesía, la antipoesía, es el eco de esa confusión, de ese barullo que no nos expresa como individuos sino que nos inexpresa al inscribirnos en el yo colectivo del lenguaje del trajín, un yo que no es ya el sujeto sino el objeto del tráfico verbal.

Todo lo anterior podría atribuirse también —y quizá con más sobradas razones— a la obra de Juan Gustavo Cobo Borda (1948) y al primer libro de María Mercedes Carranza (1945), *Vainas y otros poemas* (1972); aunque ésta, en *Tengo miedo* (1983) y *Hola, Soledad* (1987), va en la misma dirección de *Poemas de amor* de Jaramillo, hacia una poesía de expresión íntima, de confesión autobiográfica, en un lenguaje muy directo y cercano a lo coloquial pero lírico, sin ironías antipoéticas.

Poemas de amor es, hasta cierto punto, la negación de los libros anteriores del autor. Significa, sin duda, un momento de aceptación, de adhesión a ese acento lírico y a esos temas sentimentales que en los poemas de juventud fueron escarnecidos. Sus manifiestos poéticos de *Historias* ironizaban el tono patético de los poetas para hablar del amor, de la nostalgia y del «*sentido-de-la-vida*». Ahora Jaramillo ha caído en esas redes y escribe sin sonrojo las palabras que antes ponía en bastardillas para que no quedara duda de su rechazo o su distancia crítica. La arrogancia juvenil ha dejado el puesto a un lirismo que acude a los viejos tópicos del amor y los varía sin ale-

jarse demasiado de la fórmula emotiva y la declaración directa: «...*este otro que también me habita, / el pesimista y el melancólico y el inmotivadamente alegre, / ese otro / también te ama*», reza el primer poema del libro. «*Sé que el amor / no existe / y sé también / que te amo*», dice el último de la primera serie. Las variaciones en busca de originalidad literaria son mínimas, en los versos citados. Como si el escritor se atuviera a la sinceridad como valor supremo del poema amatorio, dentro de una larga tradición romántica, cuyos frutos son la complicidad y la comunión con el más amplio número de lectores hoy posible para la poesía.

En la última sección del libro, "Colección de máscaras", todavía se escucha el tono de los libros juveniles, aunque moderado ahora: regresa la autocrítica y la lucidez irónica vuelve a ser, por momentos, un valor más estimable que la inmediatez del sentimiento. Máscara aquí no significa otra cosa sino multiplicación de las voces, dispersión del yo, toma de distancia respecto a la univocidad de la confesión personal. Los siete poemas de esa sección se unifican, primero, por su forma: son, excepto uno, monólogos puestos en boca de escritores; y, segundo, por su entonación, homogénea en todos ellos como si se tratase de un solo personaje. El sentido también apunta en una misma dirección, la lucidez. Y ésta, en "Salinger habla", se define como esa «*flor roja*» que «*nunca se convierte en dicha o en palabras*». Salinger, el lúcido, es «*alguien que desprecia el recuerdo / y desea dejar de ser pronombre y sumergirse en algo más hondo que el olvido, / el vacío sustancial, / este profundo y silencioso golpeteo*». Paradójicamente, la mejor parte del libro es la tercera, "De la nostalgia", diez poemas consagrados a la memoria, a la evocación de la infancia y de escenas familiares, a la dicha y el recuerdo: «*Y cómo hacer que llueva la misma lluvia que veía caer a los trece años? /¿Cómo tornar al éxtasis del sol, a la luz ebria de mis siete años, / al sabor maduro de la mora, / a todo aquel territorio desconocido por la muerte, / y a esa palpitante luz de la pureza, / a todo esto que soy y que ya no es mío*».

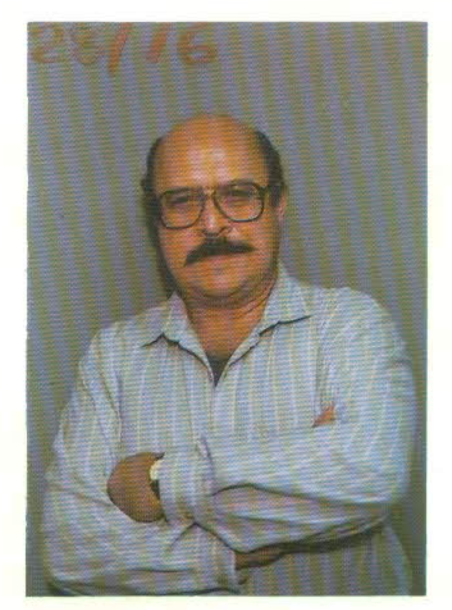
Hay en la obra poética de Jaramillo una especie de discordia interna entre la tentación de adoptar una voz y hacerla oír en el poema como si fuese la expresión de su identidad personal, y la sospecha de que esa identidad no existe y que cualquier tentativa en dirección a la subjetividad romántica como fuente del poema debe ser burlada, escamoteada en una serie de superposiciones, falsos ecos y disonancias.

Elkin Restrepo

Elkin Restrepo (1942), un poeta que comenzó bajo el signo del texto experimental, el *collage* verbal y el escepticismo respecto a la pervivencia de la poesía en cuanto lenguaje autónomo, ha llegado también —como si se tratase de un destino inexorable— a la poética de la expresión sentimental. Lo confiesa en el prólogo, desprovisto de ambigüedades, de su libro *La dádiva* (1991): «...tarde empieza uno a comprender que la poesía expresa ante todo un sentimiento de la vida. Al menos, en mi caso, hubiera querido que fuera siempre así». Otro aspecto, aún más significativo, de este libro, es su profesión de fe en la poesía como revelación: «*en el trivial asunto de siempre una divinidad se ofrece / la estela de humo que el avión deja al pasar / constituye también materia de iluminación*».

Grandes palabras vuelven a pronunciarse en estas páginas: Dios, belleza, vida, amor, terror, felicidad, paraíso. Pero están al lado de las más pequeñas y cotidianas, en poemas que hablan de bailes, muchachas, edificios, calles, cafés. Poemas del amor y del miedo, lírica de la intimidad pero también reflexión sobre eventos de la realidad social. Y en todos una destreza técnica madurada a lo largo de muchos poemas.

En el terreno llano de la cotidianidad, de la expresión poética de la vida como acontecimiento ordinario y asombroso, parecen haberse encontrado hoy casi todos los poetas de esta generación. Y se diría que mientras más enajenada y endurecida es la existencia, más claro resulta para los poetas que su oficio tiene que ver con ella: «*un camaleón / que como la vida misma / adopta mil formas / ninguna mejor que otra / fiel a todas / el poeta no tiene cara / o tiene más de una / su oficio / darnos a merecer el Paraíso*», escribe Elkin Restrepo. Y añade: «...*sin su palabra / el mundo es nada / apenas un caso de policía*».



Elkin Restrepo.

Otros poetas

La raigambre simbolista no se pierde en la poesía colombiana más reciente. *El viento en el puente* (1990), de Alvaro Rodríguez (1948), se mantiene, con un tono muy personal, en la misma línea poética de José Manuel Arango: leer las imágenes de la naturaleza como signos de la interioridad y como posibilidad de trascender la insignificancia de lo inmediato: «*Cada día aprendo a ver el día / el ojo acostumbrado / empobrece lo que ve*». Una poesía de la luz, del aire, del esplendor. Una poesía de alabanza. Y también una refrexión, o una ensoñación, sobre el tiempo. Un permanente cambio de escenas, de lo que ven los ojos a lo que sucede en el mundo interior, convierte las imágenes en símbolos, dentro de la más venerable tradición poética. Quien ha meditado y soñado largamente en los paisajes de su región, la Sabana de Bogotá en este caso, sabe muy bien cómo ellos pueden atestiguar la existencia de un hombre y traducirse a los momentos más sutiles o más profundos de su vida:

Un soplo de oscuridad se desprende ahora
como gota desde la humedad de los árboles;
es el invierno, y quizá por ello
a lo largo del día he meditado
en todo lo que fue belleza y hoy es viento,
y en cuán poco puede importarle al viento
/lo que fue.

Otro libro de 1990, *Glimpses*, de Mario Jursich (1964), intenta igualmente la poesía del ojo alerta en comunicación con la palabra exacta: «... *ver la luz / con asombro / y pensar que el día / está en suspenso, / igual a este minuto / que del árbol pende*». El poema da forma y pone un sentido en esos instantes del mundo. La plena luz de la mirada, no la penumbra del sueño, sostiene estos poemas en la objetividad. Pero el paso al símbolo parece irrenuncia-

ble: la rama, el aire, las alas, el jardín, la fuente son *«mágicas presencias«*. Un árbol es para el ojo *«unas cuantas ramas / por el azul ardiente, / unos cuantos frutos, / hojas, flores y raíz»*. Para la poesía, contemplado más allá de la apariencia, se revela como un mundo: «*... le mana el silencio, / esa luz que irradia en el hombre, / la sombra, / esa hoz que brilla en la muerte, / y el canto, / contrapunto de hojas y de viento*
Un sector considerable de los poetas que hoy escriben en Colombia se apega a la mínima y fugaz revelación de lo cotidiano: no la que se produce en medio de las grandes ceremonias sino, por el contrario, durante el acto rutinario de amarrarse los zapatos o de cepillarse los dientes, según lo enuncia Orlando Gallo (1959) en *La próxima línea tal vez* (1991). Un poema de ese libro lo dice mucho mejor:

Hoy mi hija ha trazado en el aire
un incipiente adiós
dirigido a mí por sobre el hombro de su
/madre.
Le hemos celebrado largamente
ese primer gesto elaborado
aunque vaya acompañado de una dura
/comprobación:
La vida nos entrena bien temprano
para las despedidas.

Libros como *Doy mi palabra* (1985), de Miguel Iriarte (1957), y *Menos poemas y más besos* (1986), de Héctor Ignacio Rodríguez (1963), contienen, dentro de esta tónica de captar lo significativo en lo más anodino de la vida diaria, algunos de los mejores poemas de amor escritos en estas décadas. Raúl Gómez Jattin (1945) —*Retratos* (1988)— es quizás el poeta colombiano que más entusiasmo suscita hoy en cierto sector del público lector o asistente a recitales; su poesía parece reflejar una experiencia de límites muy propia de nuestra época. *La vida es* (1986), de Nicolás Suescún (1937), se compone de una serie de relatos en verso muy cercanos a sus propios cuentos en atmósfera y tipo de personajes. Se habla allí de mujeres que envejecen solitarias, de un abuelo ciego, del que espera sin esperanza sentado en el parque, de escenas familiares, de recuerdos de infancia, del camino de la escuela a la casa que era como un simulacro de la *Odisea*. También Víctor Gaviria (1955) es un narrador en verso —*Con los que viajo sueño* (1980)—, pero sus historias, muy próximas a la narrativa de Juan José Hoyos e incluso a las propias películas de Gaviria, ocurren en barriadas de ciudad y entre jóvenes extrañados que no encuentran su lugar en el mundo. Relatos de riñas callejeras y vida espeluznante son, igualmente, los poemas de Helí Ramírez (1948) —*En la parte alta abajo* (1979)—, en un lenguaje tomado de la jerga urbana más envilecida pero admirablemente eficaz en algunos momentos. Jaime Alberto Vélez (1950), por el contrario, recurre en su obra —*Biografías* (1982), *Breviario* (1991)— al más escueto de los lenguajes, con un deliberado propósito de despojarlo de metáforas, de brillo decorativo, de seducción sensual; quedan sus virtudes de precisión, de laconismo, de ingenio en el juego de la inteligencia: paradojas, elipsis, antítesis (*«Duermen juntos / cada noche / a insalvable distancia»*). Santiago Mutis (1951) —*El visitante* (1986), *Soñadores de pájaros* (1987)— ha recogido lo más característico de sus temas a partir de una rica experiencia visual. De su obra poética podría decirse que es un diálogo con la pintura. Pero no la traducción directa de lo que ve el ojo al movimiento de la escritura, pues mirar es aquí mucho más que percibir forma y color; el poema reinventa su mundo con el pretexto del cuadro. *El espantapájaros*, de Jaime Manrique Ardila (1949), es un texto poético sobresaliente por su destreza técnica puesta al servicio de la expansión meditativa en forma de monólogo, dentro de la mejor tradición del poema extenso. Jorge Mario Echeverri (1961) —*Azul, al filo de los cuerpos* (1986)—, José Libardo Porras (1959) —*Partes de guerra* (1987)—, León Gil —*Del huerto de Van Gogh* (1990)—, Carlos Vásquez (1953) —*Anónimos* (1990)—, Luis Fernando Baquero (1957) —*Tiempo de asombro* (1991)—, son jóvenes poetas que han escrito ya poemas notables. Se mencionan aquí con el propósito de llamar la atención sobre sus escritos y contribuir a abrirles camino hacia los lectores.

EXPECTATIVAS DE LA POESIA ACTUAL

Los caminos de la poesía hoy no pueden ser sino negativos: no dice nada directamente, no es discurso propagandístico, no vende ni sirve a ningún poder, ni proclama ninguna verdad absoluta. Sin embargo, tiene su propia manera de participar en la historia colectiva. Aunque dé la impresión de no someterse para nada a las normas de la cultura como institución social y de crecer por su propio impulso como si obedeciese a leyes naturales —a la respiración o a los instintos del poeta—, no es, sin embargo, culturalmente inocente. Detrás de su apariencia salvaje o excesivamente privada y secreta, se levanta el testimonio más revelador acerca de los conflictos y aspiraciones de una sociedad. Precisamente porque el poema sólo puede tratarlos en cuanto experiencia vivida por un individuo, no en cuanto esquema general y abstracto, la poesía traza la línea menos insegura cuando se ha de reconocer la verdad de un sentimiento colectivo o la autenticidad de un comportamiento cultural. Pueden recorrerse todas las demás artes tanto como las ciencias sociales, los medios de comunicación o incluso la novela: ninguna forma de expresión ha señalado con más certera precisión lo que somos, cómo sentimos y dónde nos duele la realidad a los colombianos.

Bibliografía

ALVARADO TENORIO, HAROLD. "Una generación desencantada: los poetas de los años setentas". *Magazín Dominical*, Nº 88 (Bogotá, diciembre, 1984).

AYALA POVEDA, FERNANDO. *Poesía colombiana contemporánea*, 5 tomos. Bogotá, Centro Colombo Americano, 1983. Tomo I: *María Mercedes Carranza: en un gesto tuyo puedo encontrar el mundo*; tomo II: *Darío Jaramillo Agudelo: el silencio es música y tuyo es el ritmo*; tomo III: *José Manuel Arango: la mirada breve*; tomo IV: *Juan Manuel Roca: la política de la liberación*; tomo V: *Harold Alvarado Tenorio: la religión del placer*.

CABALLERO, ANTONIO. "Una generación desencantada". *Magazín Dominical*, Nº 143 (Bogotá, diciembre, 1985).

CARRANZA, MARÍA MERCEDES. "Poesía colombiana posterior al nadaísmo". En: *Manual de literatura colombiana*, Vol. II. Bogotá, Procultura - Planeta, 1988.

GARCÍA AGUILAR, EDUARDO. "La nueva poesía en Colombia: un susurro de solitarios". *Magazín Dominical*, Nº 187 (Bogotá, octubre 26, 1986).

JARAMILLO, SAMUEL. "Cinco tendencias en la poesía post-nadaísta en Colombia". *Eco*, XXXVIII, Nº 224-225-226 (Bogotá, junio-agosto, 1980).

JARAMILLO, SAMUEL Y JUAN MANUEL ROCA (comp.). *La poesía post-nadaísta en Colombia*. Bogotá, Universidad de los Andes, 1983.

O'HARA, EDGAR. *Agua de Colombia* (reseñas de poesía colombiana). Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek, 1988.

